



Искусство
КИНО
6 1980

КОНТРОЛЬ

СКР. МАТ. 10



Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия

БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Винокуровой О. М.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректор Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Лаймонас Норейка в фильме «Санта-Эсперанса» (режиссер С. Аларкон, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Валерий Полетаев в фильме «Точка отсчета» (вверху) и кадр. из фильма (внизу) (режиссер В. Туров, «Беларусьфильм»)

На 4 стр. обложки
Кадр из фильма «Большая эстафета» (режиссер И. Аксенчук, «Союзмультфильм»)

Содержание

	Современность и экран
Михаил Алексеев	3
	Чудодейственная сила
А. Салтыков	21
	Все мы его ученики
Т. Левчук	24
	Могучая сила правды
В. Черных	27
	Писатель на все времена
	Новые фильмы
Сергей Кононыхин	28
	Шаги твои, спорт!
С. Тримбач	35
	Корни и крылья
Андрей Плахов	49
	Постижение или адаптация?
	Интервью между съемками
Витаутас Жалакявичус	69
	Герон в плену ложных представлений
Михаил Кононов	70
	Размышления на досуге
	Репортаж со съемочной площадки
Г. Кунцев	73
	Рабочие будни «Секретаря райкома»
	Мемуары и публикации
Сергей Юткевич	90
	Инозримый Охлопков
	Издано о кинематографе
Р. Юренев	111
	Устами очевидцев
	Наши юбиляры
Вячеслав Котеночкин	115
	Уроки гармонии
Николай Сергеев	116
	Смысл творчества — поиск
	За рубежом
Георгий Капралов	117
	В тщетных поисках точки опоры
Ирина Рубанова	144
	«Битвы за мир — суровы»
	Искусство атаковать
	Ретроспектива Миклоша Янчо
	Советское кино глазами друзей
	Сценарий
Семен Днепров	161
	Фронт в тылу врага
	191
	Фильмография

Iskusstvo Kino Cinema Art

The Time and the Screen

- Mihail Alekseev* Miraculous Force (p. 3).
Aleksej Saltykov All of Us Are His Pupils (p. 21).
Timofej Levchuk Mighty Power of the Truth (p. 24).
Valentin Chernykh Writer for All Seasons (p. 27).
 Collection of materials analyses Sholohov's influence on the development of the Soviet cinema.

New Films

- Sergej Kononyhin* These Are Your Steps, Sport! (p. 29).
 Review of the films «Three, Five, Seven, Ten...» (Centr-nauchfilm, 1978), «Dissonance» («Azerbaijanfilm», 1979), «Sport, Emotions, Thought» («Centr-nauchfilm», 1978), «The Mystery of the Formula: Sport Plus Art» («Centr-nauchfilm», 1979).
Sergej Trymbach Sources and Wings (p. 35).
 Review of the film «Vavilon XX» (Dovzenko Studio, 1979).
Andrej Plakhov Recognizing or Adaptation? (p. 49).
 Review of the film «A Few Days of I. I. Oblomov's Life» («Mosfilm», 1979).

Interview at the Shooting Site

- Vitautas Zalakiavichus* Heros in Captivity of the False Ideas (p. 69).
 Director — about his new film.
Mihail Kononov Reflections at Leisure (p. 70).
 Popular actor reflects about the work of an actor in cinema.

Reporting from the Shooting Site

- Boris Kuncov* Everyday Working Life of the Secretary of the District Committee (p. 73).
 Pages from the diary of the sound producer of Revaz Chkheidze's film.

Memoirs and Publications

- Sergej Youtkevich* Ohlopkov (p. 90).
 Article about the creative activities of Nikolaj Ohlopkov — filmmaker in the twenties.

Published on Cinema

- Rostislav Yourenev* The Words of the Eye — Witnesses (p. 111).
 Review of the collection of memoirs of the veterans of the Soviet cinema «Life in Cinema».

Our Jubilees

- Viacheslav Kotenochkin* Lessons of Harmony (p. 115).
 To the 75th anniversary of the prominent cartoon director Lev Atamanov.
Nikolaj Sergeev The Meaning of Creation — Search (p. 116).
 To the 60th anniversary of well-known director Mihail Shvejtser.

Abroad

- Georgy Kapralov* In Useless Search of the Footing (p. 117).
 Article about the typical tendencies of the Western cinema today.
Irina Rubanova «Battles for Peace Are Severe» (p. 144).
 About the antifashist films in Poland (the beginning of the article see in «IK» 5).
 The Art of Attack (p. 158).
 Conference of the authors' active of «IK», devoted to the problems of studying the foreign cinema.
 Retrospective of Miklosh Jancho (p. 159). The films of the prominent Hungarian director in Moscow.
 The Soviet Cinema in the Eyes of Its Freinds (p. 160).

Script

- Semen Dneprov* Front in the Enemy's Rear (p. 161).

Filmography (p. 191).

© Журнал «Искусство кино», 1980

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
 Тел. 151-02-72.
 Сдано в набор 14.03.80
 Подп. к печати 12.05.80. А 11047
 Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
 печ. л. 12,12 усл. п. л. 14,18
 уч.-изд. л. 18,3.
 Печать высокая
 Тираж 56 000 экз. Заказ 665
 Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
 г. Чехов Московской области

Михаил Алексеев

Чудодейственная сила

Я хотел бы, чтобы мои книги помогали людям стать лучше, стать чище душой, пробуждать любовь к человеку, стремление активно бороться за идеалы гуманизма и прогресса человечества.

М. Шолохов

...Пройдут годы, вырастут новые поколения, наши внуки перешагнут за порог нового тысячелетия, и какой-нибудь из далеких наших потомков начнет свой сказ о великом станичнике по имени Михаил Александрович Шолохов. Чудодейственной силой могучего своего дара писатель раздвинул берега в общем-то далеко не самой широкой и глубокой реки так, что она разлилась по всему белу свету и студеные струи батюшки тихого Дона обожгли сердца миллионов и миллионов...

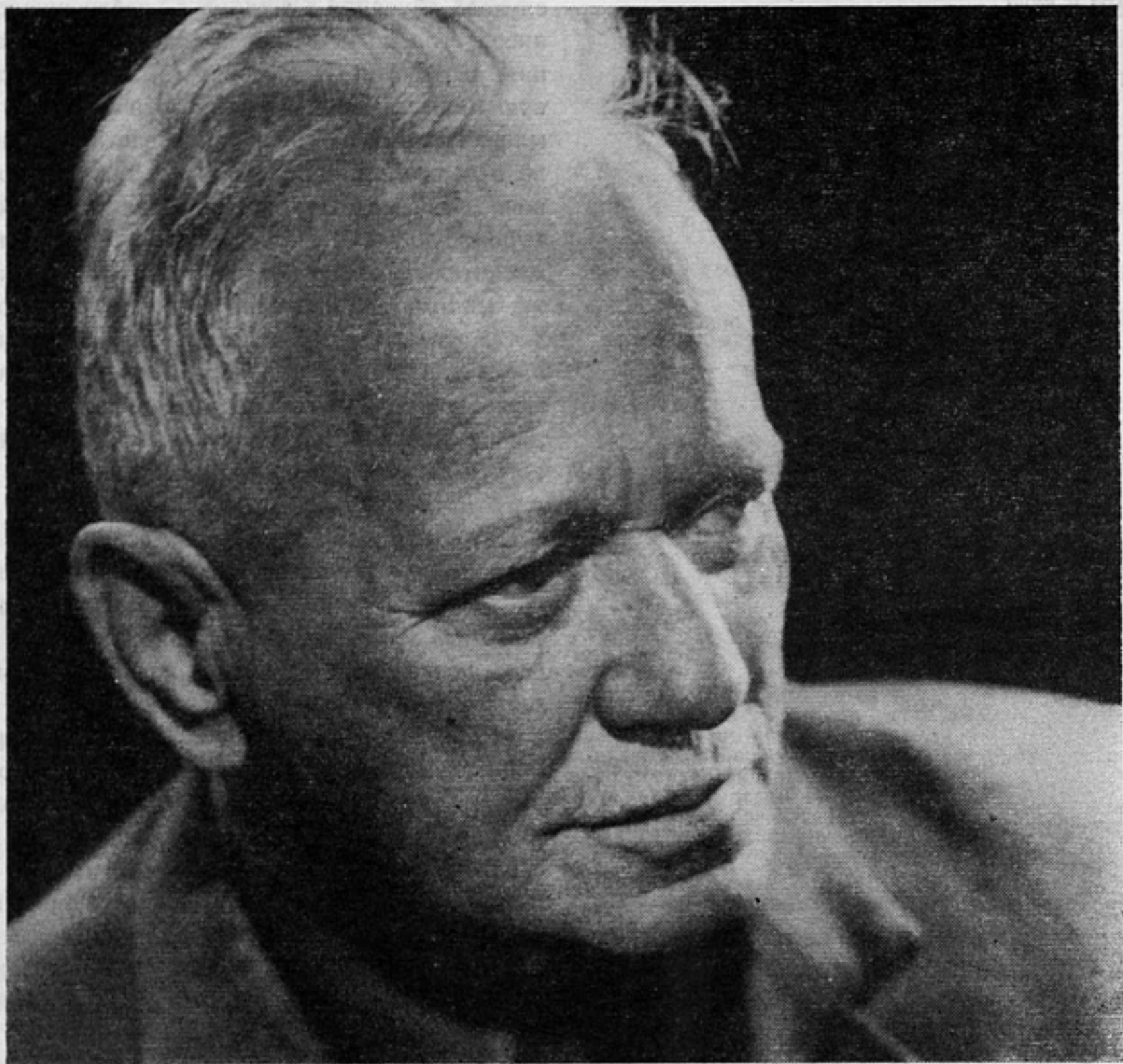
Много лет тому назад довелось побывать в знаменитых репинских Пенатах. Там-то впервые я и увидел не менее знаменитую его степнопись: веселые, озорные и отчаянные запорожцы сочиняли письмо турецкому султану. Сюжет этот я не раз видывал и прежде — кто ж не видал эту картину — но на сей раз он предстал предо мною как бы разъятым на множество частей. На каждой из них уставилась на тебя знакомая физиономия: в одном

случае — лукавая рожица избоченившегося писца, главного автора удивительного послания, в другом — простоватого, во всю казацкую мощь хохочущего усатого и чубатого атамана. И так все персонажи предстали в лицах, по отдельности, — оказывается, так вот, поодиночке, они какое-то время жили, пока кисть художника не соединила их вместе. Странное, удивительное чувство испытал я тогда: какую же мощью воображения надобно было обладать, чтобы в этих отдельных, разрозненных, пускай и весьма выразительных, красочных, живописных кусках видеть в отдалении или, лучше сказать, не выпускать из виду того главного и цельного, чему суждено было стать бессмертным.

Нечто подобное испытываю всякий раз, когда перечитываю прозу Шолохова. В словесной ли ткани, в имени ли героя, в названии ли станицы, хутора — всюду, в каждой, без единого исключения, новелле мелькнет, больно и сладко кольнет твое сердце нечто давно знакомое и дорогое: Кошевой, Дарья, Григорий... Уздечка наборная «с душком лошадиного пота», травка, «заплаканная, седая от росы», «зацелованная волною» галька по кромке донских берегов... И опять знакомые имена: Дуняшка, Аникей, тот, который явится пред нами в образе Аникушки. А Гетманский шлях — не хаживали ли мы по нему множество раз вместе с героями «Тихого Дона» и «Поднятой целины»!..

А эти молчаливые степные курганы с неизменными беркутами на их оплешивевших от древности маковках — сколько их раскидано в лазоревой шолоховской степи и сколько их еще будет в великой эпопее! Образ молодого орлика, раскинувшего могучие крылья, возник у старого мастера именно при чтении этих ранних шолоховских рассказов — маститый Серафимович благословил на литературный труд даровитого новичка. Их было немного, совсем мало, людей, кои по первым опытам совсем юного и безвестного донского паренька поняли, что рождается, уже родился на Руси новый могучий писатель.

Орлу же, как известно, полагается иметь не только сильные, упругие крылья, но еще и



зоркий, опять же орлиный глаз, чтобы хорошо видеть все, что там, на земле, над которой парит он, гордый и бесстрашный. А на земле, случается, творится такое, на что отважится прямо взглянуть лишь взор именно отважных.

Названия большинства шолоховских произведений обманчиво-нежные, ласково-лирические даже: «Родинка», «Пастух», «Алешкино сердце», «Бахчевник», «Путь-дороженька», «Нахаленок», «Лазоревая степь», «Жеребенок» и, наконец, «Тихий Дон». А в каждом упомянутом и не упомянутом здесь рассказе — реки человеческой крови, которые впо-

следствии потоками волеются в тот самый не-тихий «Тихий Дон».

Крепкое сердце надо иметь, чтобы один за другим, так вот, все подряд, прочесть рассказы, написанные как бы уже не чернилами, а кровью, хлынувшей из растворенного сердца художника, не убоившегося рассказать миру суровую до беспощадности правду о революции.

В разные годы и по разным поводам мне приходилось писать об этом человеке.

То были по большей части короткие заметки, которые в совокупности не дадут, конечно, цельного портрета. Даже коллективные усилия

окажутся для этого недостаточными: время, только оно, мудрое и неторопливое, несуетное, сделает то, что нам не по силам. Лишь оно сможет ответить, почему на протяжении пятидесяти лет имя Шолохова повторяется с каким-то особым чувством, почему его народ полюбил так, что, как выразился один наш современник-литератор, «диктаторски присвоил на веки вечные себе» и никому никогда не отдаст, почему обыкновенная казачья станица Вешенская стала для всего света вроде литературной Мекки, почему творения одного из ее жителей трепетно близки и дороги и простому крестьянину, и рабочему, и академику.

«Тихий Дон» вышел из берегов и разлился по всему свету совершенно неожиданно лишь для тех, кто не приглядывался пристально к самым ранним шолоховским вещам, явившимся, как мы теперь убедились, прекрасными, надежными заготовками для возведения здания, которому уготована жизнь на века.

Шолоховское восхождение стремительно и бурно.

На первые же главы, не ведая того, что они лишь начало четырехтомной эпопеи, читатели набрасывались с жадностью и, неуголенные, ждали, нетерпеливо и требовательно, следующих глав.

И так продолжалось четырнадцать лет — время, которое потребовалось художнику для его титанического труда. Первую фразу романа вывела рука юноши, а последнюю — рука зрелого мужа.

А мы читали и ждали, ждали и торопили, а некоторые, не ограничиваясь этим, отваживались на советы писателю: повести или привести Григория Мелехова туда-то, а Аксиныю вернуть ее законному мужу, тогда-то, мол, и станет все так, как надо. А он работал, бесстрашные, честные глаза художника глядели лишь в глаза правде, а сам он прислушивался к ней и внимал лишь ее советам, о чем потом сам же и скажет: кому-то хотелось потрафить, угодить, но матушка-правда не велит. Она-то, эта матушка-правда, и повелевала, водила рукою писателя, она-то и привела его пускай самым трудным, самым жестоким, но зато и самым коротким путем к нашим сердцам, в

полную меру открывавшимся всегда, во все времена лишь правде, только ей одной. Не в том ли секрет всенародной, более того — всечеловеческой любви к великому станичнику по имени Шолохов?

Любовь же, как ведомо всем сущим на земле, вызывается лишь встречной любовью...



Влияние творчества Шолохова на советскую литературу хорошо известно, оно изучалось и продолжает изучаться более чем пристально.

Не менее сильным, хотя и более опосредованным, было и остается его влияние на наше многонациональное киноискусство.

Творчество Михаила Шолохова — бесценное духовное богатство советского народа, одно из самых художественно совершенных выражений нравственной силы русского национального характера.

В произведениях великого писателя нашли бессмертное воплощение события всемирно-исторические: Октябрьская революция и гражданская война в России, коллективизация сельского хозяйства и Великая Отечественная война. Мировое значение Шолохова определяется тем, что он создал современный эпос. Художник-новатор, он сочетал широкий охват исторического материала с глубокой разработкой сильных, самобытных характеров, действующих в самой гуще истории, вышедших из недр народной жизни.

Впервые в советской литературе эти характеры были раскрыты в их сложности и богатстве, в их силе и слабости, в их индивидуальной неповторимости и социальной типичности.

С первой книги «Тихого Дона» Михаил Шолохов стал одним из центральных явлений советской многонациональной культуры, ибо все его произведения, включая и его пламенные, мудрые публицистические статьи и выступления, принадлежат не только русскому, но всем народам нашей страны, всему социалистическому братству. Настолько полно и ярко, с такой редкостной художественной мощью отображена в них единая для всех нас судьба Отечества — в судьбе Человека, в образах героев, ставших классическими и вошедших в духовный опыт XX века.



С. Герасимов, П. Глебов
и М. Шолохов
во время работы
над фильмом
«Тихий Дон»

На советский экран перенесены все романы и многие рассказы писателя. Солидный фонд. Но сама-то проблема «Шолохов и кино» гораздо шире темы «Шолохов в кино».

Здесь речь может пойти не только о самих экранизациях, хотя такой разговор сегодня особенно уместен и нужен, полезен. Но и о более общем, глобальном значении шолоховского художественного мира для развития нашего кинематографа, для формирования его идейно-эстетической системы и экранного мышления в целом.

Это громадная по материалу и по внутреннему значению проблема, решать ее киноведам, кинокритикам, режиссерам, актерам, сценаристам, даже композиторам и художникам — коллективными усилиями. Но сказать несколько слов по этому поводу да будет позволено и мне.

Чем прежде всего порастил и поражает Шолохов читателей во всем мире? Тем, как думается, что в его книгах впервые с такой ясной правдой и гениальной творческой мощью раскрыто неисчерпаемое богатство народной жизни и народной души. Именно неисчерпаемое! Оно стало полноправным объектом изображения и анализа, оно главный и сквозной,

неизменный герой шолоховского эпоса. Человек, которого принято было называть «простым», оказался сложнейшей нравственно-психологической вселенной, раздираемой острейшими противоречиями эпохи. Вся толща национальной почвы, самые глубины ее обнаружили такое громадное историческое содержание, какое ранее признавалось лишь за верхними слоями культуры. Разумеется, Шолохов был не единственным советским писателем, обнаружившим и раскрывшим это содержание. Но именно ему выпала великая честь решить эту всемирно-историческую задачу на уровне классическом, на уровне высочайших произведений мировой прозы.

Оказалось, что полуграмотная казачка Аксинья Астахова способна любить не менее глубоко и страдать не менее сильно, чем Анна Каренина или Наташа Ростова, что мятущаяся душа Григория Мелехова не менее сложна и трагична, чем душа Андрея Болконского, а батрак Мишка Кошевой не менее напряженно мыслит, чем Пьер Безухов. И все дело в том, что задуматься о жизни, о своей судьбе, о судьбе своих хуторян и станичников, таких же бедолаг, как он сам, Мишку Кошевого заставила революция, она разбудила в нем так

М. Шолохов, Э. Быстрицкая
и Э. Цесарская.
Колонный зал Дома Союзов.
24 мая 1965 года



долго дремавшие силы. По словам Ленина, творения Льва Толстого явились огромным шагом в художественном развитии человечества. Не вправе ли и мы сказать такое же о нашем современнике, творения которого стали достоянием эпохи, сделались всечеловеческими ценностями?

В четвертой, заключительной книге «Тихого Дона» на первый взгляд все очень сдержанно, краски приглушены. Герои говорят тихо, Дон течет медленно, нет резких слов и жестов. Все как бы обращено внутрь событий, все как бы прислушивается к нарастающей и приближающейся буре, которая вот-вот грянет. Уже с какой-то новой, пронзительной, хотя и скрытой, болью звучит для тебя мелодия старинной казачьей песни, взятой эпиграфом к роману: «Ой, ты, наш батюшка тихий Дон!».

Автор неторопливо ведет и ведет рассказ, насыщая его такими подробностями, от которых тебя, читающего, почему-то начинает познбливать. И ты весь напрягаешься, точно ожидаешь удара. Вот по кипевшему в шальном цветении саду медленно идут Григорий и Наталья. «Она, жизнь, Наташка, виноватит... Все время на краю смерти ходишь, ну, и перелезешь иной раз через борозду...»

В романе это не первое и далеко не последнее упоминание о смерти. Много, очень много смертей в этой книге (помните, что еще в самых первых своих рассказах юноша Шолохов предупредил нас, что развернет картины совсем не идиллические, кровь людская лилась перед его глазами, кровь живая, непридуманная, она-то вволюшку напоила и напитала родную его степь, он это видел, и он поведаст о ней людям с беспощадностью правдолюбца). Погибнут Штокман и Иван Алексеевич. Умрет патриарх мелеховского куреня, ревностный и цепкий хранитель казачьей старины Пантелей Прокофьевич, умрет Наталья, умрет бездумная и отчаянная вдовушка Дарья, а еще раньше ее муж Петро, умрет Ильинична. Наконец, погибнет Аксинья, и Григорий; мертвея от ужаса, поймет, что «все кончено, что самое страшное, что только могло случиться в его жизни, — уже случилось...», что под стать всему этому и явившийся художнику сокрушающей силы образ черного солнца, вставшего над огромным и беспокойным миром. Перспектива таких трагедийных художественных решений могла бы до смерти испугать тех, кто сегодня не прочь похвастаться своей мнимой смелостью...



С. Бондарчук, Ю. Лукин
и М. Шолохов
на праздновании 60-летия
со дня рождения
М. А. Шолохова.
Колонный зал
Дома Союзов, 24 мая
1965 года

Конечно, перед Шолоховым стояла задача не из легких. «Пережим» мог сделать недоброе дело: подстерегала все-таки опасность подавить читателя обилием мрачных картин, и он, читатель, мог бы закрыть книгу в угнетенном, тягостном состоянии духа. Так бы, может быть, и случилось с нами, ежели бы мы не чувствовали за каждой строкой, за каждым словом той очищающей и облегчающей душу, пускай до предела жестокой правды и ежели бы мы хоть на минуту забыли о том, что в хуторе Татарском остаются жить уверенный в праведности дел своих Михаил Кошевой и полная жизни, искрометная Дуняшка, что к ним прильнул детской душой маленький Мишата — последний из мелеховской династии, и всем им принадлежит завтрашний день, то есть будущее. Ежели бы, наконец, мы позабыли о главном — о тех животворящих «студеных ключах», что быют из народных глубин, вещая светлую жизнь для людей, которых Великий Октябрь вывел на трудную, но единственно верную дорогу, ведущую к прочному счастью.

Полвека назад, когда кинематограф впервые обратился к строкам «Тихого Дона», окончательная судьба Григория и Аксиньи была неведома даже самому автору, коему предстояло еще немало лет трудиться над завершением своей грандиозной эпопеи. К тому же, сам кинематограф в ту-то пору, а шел 1929-й, не научился пока говорить, арсенал его выразительных средств был покуда весьма скромным. Однако режиссеры И. Правов и О. Преображенская, молодые талантливые актеры А. Абрикосов и Э. Цесарская вдохновились шолоховской прозой и отважились сделать фильм, который, как ни странно, и сейчас смотрится с неподдельным интересом. А тогда, годы и годы назад, мы смотрели его взахлеб, смотрели по несколько раз, верили этой молчаливой экранной жизни. Шолохов отдал кинематографу не только интересный, исполненный настоящих человеческих страстей сюжет. Он отдал ему остроту своего взгляда, свой талант пластического отражения реальности, свою живописную образность.

Проза Шолохова зрима.

Признаюсь теперь, что поначалу меня поразила одна особенность писателя: рассказывая что-либо, он часто не заканчивает фразу, а как бы завершает ее жестом. Поэтому без привычки слушать Шолохова трудно. Он любит смешное и говорит об этом смешном с удовольствием и при этом смеется сам заразительно и неудержимо, хотя слушателю порой рассказанная история не покажется столь уж смешной. В чем же дело? Отчего же он так скуп на слова в устном рассказе и так щедр на жесты?

Затем вы вспоминаете: ведь в «Тихом Доне» и «Поднятой целине» такой неисчерпаемый клад удивительно красочных слов и такая богатейшая палитра! И вот отгадка: острый глаз художника рисует перед ним картину раньше, чем он успевает выразить ее словами. И если картина действительно смешная, Шолохов смеется, потому что мысленно он уже написал ее. Дайте-ка ему остаться наедине с самим собой и с листом чистой бумаги, какая живая и сочная картина явится из-под его пера! Тогда вы до слез, до колик в животе станете хохотать над рассказами Авдеева Бреха, над похождениями Прохора Зыкова, нашедшего самый простой выход для того, чтобы избавиться от окопов, над побасенками деда Щукаря, подначками солдата Лопахина, над великим множеством тех смешных сцен, которые неизменно перемежаются, давая нам перевести дух, отойти немного сердцем, с таким же множеством сцен кровавых, трагических. Художник, очевидно, видит эти сцены задолго до того, как станет набрасывать их на белое бумажное полотно.

Сделав для себя это открытие, вы вдруг вспомните, что очень немногие из великих мастеров слова обладали ораторским даром: Горький, например, и десятка слов на людях не мог произнести несбивчиво, без смущения. Сказывают знающие люди, что и Лев Толстой был не слишком речист. А посмотрим на наших современников: не любят выступать на людях Виктор Астафьев, Василий Белов, Анатолий Иванов, Василий Федоров, Владимир Фирсов, Валентин Распутин. Живописцы словом привыкли мыслить на бумаге и, как стара-

тели отыскивают крупинки золота, отыскивают в сердце своем редкие, драгоценные слова. Я сказал — в сердце, ибо уверен, что там только и надо искать их, слова, способные воспламенить, обжечь читающих тебя.

Итак, советский кинематограф уже на рубеже 20—30-х годов начал творчески осваивать уроки Шолохова. Он продолжал делать это и в годы пятидесятые, не забывает о них сегодня. У великого писателя учился, учится и, уверен, будет учиться наш экран проникать в глубины народной жизни и души, постигать их масштабы, видеть то, как здесь, в основах основ, идет движение истории. Ибо именно здесь — ее движущие силы, в конце концов определяющие, обуславливающие все результаты, все итоги.

Приобретя звучащее слово, киноэкран особенно настойчиво принялся искать контактов с прозой и театральной драматургией. Полвека назад в литературе нашей активно, интересно работали Леонов, Фадеев, Булгаков, Тютчев, Всеволод Иванов, по-новому, молодо раскрывался могучий талант Горького. Вместе с ними был и молодой Михаил Шолохов. Старейшина советской кинорежиссуры Сергей Герасимов, автор впечатляющих экранизаций «Молодой гвардии» и «Тихого Дона», свидетельствует о том времени: «Литература со всех сторон охватывала общественную жизнь. На этой волне мощно зарождающейся литературы кинематограф, конечно, не мог не использовать слово в его прямой, прежде всего, идеологической функции. А слово, в конечном счете, всегда поступок»¹.

Мы законно гордимся экранными образами Чапаева, Максима из прекрасной кинотрилогии, Шахова из «Великого гражданина», Александры Соколовой из «Члена правительства», молодыми героями фильмов Герасимова. Они порождены развитием самого искусства кино, это бесспорно.

Однако, говоря о них, можно ли забыть о том, что со страниц шолоховских книг шагнули в жизнь и вошли в сознание, во внут-

¹ «Литературная газета», 25 апреля 1979 г.

ренный мир миллионов людей Григорий и Аксинья, Штокман и Михаил Кошевой, Давыдов и Разметнов? Экран потянулся к этим героям. Интерес нашего кино к крупному народному характеру, к характеру национальному нашел и опору, и питательную почву в художественном мире Шолохова. Именно в нем, этом мире, живут характеры противоречивые, неоднозначные, не укладывающиеся в схемы и формулы, — личности, порожденные крутыми коллизиями времени и отразившие их в своем сознании, в своей судьбе. Вот он, главный-то урок, преподанный Шолоховым кинематографу.

Шолохов помогал нашему киноискусству постигать характер современника, преодолевать схематизм в его изображении, что было особенно важно как раз в 30-е годы. Тогда изживалось представление о человеке из народа, как о здоровом, цельном примитиве. Нет, не примитив, а сложный, развивающийся мир явил нам тогда экран.

И в последующие периоды развития отечественного кино принцип этот оставался основополагающим. Шолоховское начало в нашем киноискусстве живет в постоянном интересе мастеров экрана к духовному содержанию народной жизни, к национальному самосознанию.

Две экранизации «Поднятой целины», осуществленные Ю. Райзманом и А. Ивановым, «Тихий Дон» С. Герасимова, «Судьба человека» и «Они сражались за Родину» С. Бондарчука, «Донская повесть» В. Фетина, «Непрошенная любовь» В. Монахова, «Нахаленок» Е. Карелова, «Смертный враг» Е. Матвеева — не исключения, а явления общего порядка, выражающие шолоховскую традицию на ее же материале и потому более явственно.

Шолохов и кино — этот вопрос гораздо шире, плодотворнее многих вопросов о принципах экранизации, соотношении параметров литературного слова и экранного образа. Это вопрос и мировоззренческий, жизненно важный для общего состояния искусства кино.

Мне представляется, что уважение к внутреннему миру нового человека — человека социалистического уклада жизни, веру в прочность его нравственных основ и в надежность

его исторического существования советский экран вырабатывал в общественно-культурной атмосфере, одним из векторов которой было и остается творчество Шолохова, его всенародное признание. Достаточно назвать шедевр Александра Довженко «Щорс», фильмы «У озера» Герасимова, «Коммунист» Райзмана, «Отец солдата» Реваза Чхеидзе, «Никто не хотел умирать» Витаутаса Жалакявичуса и многие, многие другие ленты, чтобы увидеть, сколь значительно их этический пафос обязан нравственной установке Шолохова и опыту его социально-психологического народоведения.

Оно ввело в культуру XX века многомерный народный характер на крутых переломах истории и показало при этом, как революция, трудовое строительство и верная защита социалистического общества меняют, пересоздают этот характер, обусловленный общественно-бытовой средой. Роль последней в художественном микрокосмосе Шолохова огромна. Жизненная среда и характеры неразрывны. Они освещают, объясняют, мотивируют друг друга. И этот важный урок тоже восприняло советское кино, решая свои собственные задачи.

Проблема изображения быта, житейской повседневности, родившись в середине 20-х годов, встала перед отечественным экраном во весь рост, как известно, именно в годы тридцатые. И авторы лучших наших фильмов тех лет — вплоть до сего дня — миновали опасность самоцельного бытописательства, ориентируясь на безупречную художественную меру, явленную в прозе великого писателя. У него учится наш экран насыщать глубоким смыслом так называемый второй план, делая быт не формальным, а содержательным. Так что в нем — не только приметы календарного времени, но наполненность времени исторического.

Живое, непосредственное, глубоко личное ощущение, восприятие и переживание динамики истории и вместе с тем — осознание ее масштабов, философское осмысление как истории революционной — этот идейно-эстетический вклад Шолохова в мировое искусство был и остается незаменимой школой советского экрана.



«Тихий Дон»,
режиссер С. Герасимов

И прежде всего — школой эпических форм, эпического киноповествования.

Закономерно, что яркими его достижениями стали экранные собраты шолоховского «эпического раздолья»: фильмы «Они сражались за Родину» и «Тихий Дон».

●

Встреча двух больших художников всегда удивительна и неожиданна по творческим результатам.

Так случилось и когда судьба свела два таланта — Михаила Шолохова и Сергея Герасимова.

У миллионов читателей уже давно сложились в воображении образы главных героев шолоховской эпопеи. И читатели эти, став зрителями, едва ли простили бы создателям фильма «Тихий Дон», если бы на экране замелькали какие-то другие лица, мало или совсем не похожие на те, к которым читатель привык,

с которыми сроднился. Не этим ли обстоятельством следует объяснять причину неудач многих картин, в основу которых положены часто превосходные повести или романы, полюбившиеся широким массам читателей? И, напротив, не следует ли, скажем, видеть одну из причин громадного, с годами все увеличивающегося успеха «Чапаева» в том, что братья Васильевы показали в своем фильме образ того самого Чапая, легендарного героя гражданской войны, который задолго до этого уже был создан могучим воображением народным? Не посчитайся авторы фильма с этим в высшей степени важным обстоятельством, зритель не простил бы им их произвола, не простил бы даже в том случае, если б Ча-

паев в кинокартине оказался ближе к реальному Чапаеву, к тому, каким он был в жизни.

Обо всем этом, очевидно, нужно было подумать Сергею Герасимову, прежде чем отважиться приступить к работе над трилогией «Тихий Дон». Надо полагать, что мысль о фильме уже в течение многих лет волновала его, но подошел он к ее осуществлению лишь в расцвете творческих сил, во всеоружии зрелости и опыта. И вообще, кажется, что эта его работа дает критикам заманчивую возможность подвести некоторые итоги творчества одного из самых выдающихся наших кинорежиссеров и киносценаристов. Ведь совсем не случайно остановился он на «Тихом Доне»: тема жизни народа, его борьбы красной нитью проходит через все, созданное Герасимовым, — он давно идет по главному направлению в развитии нашего искусства, искусства социалистического реализма, идет уверенно, одерживая одну победу за другой.

Но и для зрелого мастера создание киноэпопеи по роману Шолохова было задачей чрезвычайно сложной и ответственной. «Тихий Дон» — создание истинно художественное — требовал столь же высокого, истинно художественного воплощения на экране. Иначе быть не могло. Иначе нельзя было и думать об экранизации романа. Малейшая фальшь оказалась бы роковой и для постановщика фильма, и для всего его коллектива, ибо зритель ревностно следил за каждым поступком, за каждым жестом, за каждым взглядом героев. Глубина и сложность романа требовали от режиссера и актеров не только высокого профессионального мастерства, но столь же высокой политической зоркости: ничтожный перекося мог сместить идейную перспективу и принести непоправимый вред. Это особенно касалось последних, заключительных глав романа. А, стало быть, соответственно третьей серии фильма.

Не меньшая трудность заключалась в другом: «Тихий Дон» полон буйных красок и запахов, и сотканы эти краски и запахи из слов, составляющих неповторимые шолоховские пейзажи. И это не диалоги, а речь самого автора, которая неизбежно должна остаться

за пределами экрана. А знаменитые авторские отступления, во сто крат усиливающие лиризм и драматизм повествования, его психологическую глубину! И это оставалось за пределами картины, ибо Герасимов почти совсем не прибегал к ремаркам и уже не почти, а совсем решительно избегал так называемого внутреннего монолога, к месту и не к месту переходившего из одного фильма в другой.

Итак, Герасимов-режиссер начисто отказался от двух этих приемов, возложив таким образом на себя еще более ответственную задачу. В самом деле, чем восполнить те великие богатства, что заключены в авторском тексте, таком сочном и щедром на краски? Вот тут-то и хочется прежде всего назвать людей, которые сделали все возможное, чтобы возместить неизбежные потери, связанные с экранизацией великого шолоховского творения, чтобы создать тот фон, на котором актеры смогли бы в полную силу развернуть свое дарование. Я имею в виду главного оператора Владимира Рапопорта. Разве в плавном течении Дона, в волнующейся ряби степных трав, в гордом парении орла над молчаливым курганом мы не слышим шолоховской речи? Разве мы не слышим той же самой речи в изумительной сцене на бахче, да сколько же этих сцен, вырастающих прямо из авторского текста и часто еще более усиливающих его! А как много было сделано главным художником Б. Дуленковым... И, наконец, композитор Ю. Левитин и звукооператор Д. Флянгольц — разве они не все сделали для того, чтобы донести до зрителя душу «Тихого Дона»?

В начале фильма все же чувствовались некоторая «хроникальность», иллюстративность, робость и неуверенность в игре артистов. Да и немудрено: не так-то просто войти в невероятно сложный и противоречивый мир шолоховских героев, не так-то просто овладеть их колоритной, самобытной речью, передать аромат этой речи, воссоздать подлинную обстановку необычайно красочного и своеобразного казачьего быта. Чувствовалась порою некоторая натянутость как следствие известной неуверенности, полностью и решительно преодоленной. Актеры настолько освоились, что



«Судьба человека»,
режиссер С. Бондарчук

попросту перестали быть актерами, а начали непринужденно жить жизнью героев шолоховской эпопеи. Уже не П. Глебов, а подлинный Григорий Мелехов явился перед нами таким, каким мы его давно знали. Быстрицкая стала самой что ни на есть Аксиньей.

Герасимов полностью доверился автору романа и не обманулся в этом: несмотря на то, что в фильме множество трагических сцен, заставлявших зрителей то и дело вынимать платки, они, зрители, покидали зал с настроением возвышения, очищения. Вероятно, я пристрастен, как может быть пристрастен любой зритель, которому в этом фильме понравилось решительно все. Мне думается, что третья серия «Тихого Дона» не только лучшая в трилогии, в творчестве Сергея Герасимова, но и

вообще в том, что создано советским кино. Очевидно, я не обижу коллектив, отдавший так много сил, таланта и душевной щедрости созданию этой картины, если скажу, что вся ее прелесть — в сохранении шолоховского, в том, что она столь мужественно, убедительно, без компромиссов, как и роман, рассказала нам о трагической судьбе человека, в буре великих событий сбившегося с пути, оторвавшегося от своего народа и зашедшего в тупик.

«Тихий Дон» вот уже свыше двадцати лет течет по двум руслам — течет широко, потря-

сая людские сердца великой правдой подлинного искусства.

В связи с этой работой Сергея Герасимова скажу еще о следующем аспекте проблемы экранизации классических литературных произведений. Цитирую сегодняшние слова режиссера: «Тихий Дон» делался при живейшем участии автора, который мог вмешаться в любую деталь сценария и благословил его до последнего слова, потому что видел в нем соответствие своему взгляду, выраженному в книге». Герасимов продолжает: «Менее всего мне хочется встать над вещью. Я ставлю в кино только те книги, которыми наслаждаюсь. Таким образом, творческой основой режиссера выступает восхищение, которое уводит от соблазна переиначить. Произведение как оно есть плюс я сам, восхищенный читатель»².

Герасимов, таким образом, выступает противником умышленного перекося в толковании экраном канонических литературных текстов. А ведь наше кино, особенно за последние десять лет, кажется, с момента появления «Дворянского гнезда» А. Михалкова-Кончаловского, слишком уж произвольно обращается с книгами прославленных наших писателей. Спасительное пояснение режиссера, что фильм его сделан, мол, по мотивам того или иного литературного произведения, вовсе не спасает картину от огорчительных неудач. Зачем в таком-то случае заслонять собой классика, пользоваться его текстами как сырьем? Проблема эта — как же все-таки экранизировать популярные в народе книги: буквально, сиречь — бережно, или произвольно, — проблема эта остается актуальной по сей день. И даже выходит за рамки собственно кино. Она существует для театра, для телевидения.

Шолохову везло. Его не адаптировали кинорежиссеры, как это произошло с Тургеневым, Гончаровым, Чеховым. Авторитет классика-современника спасал его книги от режиссерских посягательств, от «экстремистского» своеволия.

И то, что Шолохов никогда не приходил на экран упрощенным или выхолощенным, — еще один важный урок для нашего киноискусства.

Урок, плодотворность которого подтверждают картины «Поднятая целина» А. Иванова, «Непрошенная любовь» В. Монахова, «Жеребенки» и «Донская повесть» В. Фетина, «Нахаленок» Е. Карелова. Подобные примеры союза литературы и кино ободряют.

Да и только ли этим обязано советское киноискусство писателю-эпику? Он вдохновил ряд мастеров экрана на штурм сложнейшей кинематографической формы — на создание масштабных, многофигурных кинополотен. Возможно, о романах Шолохова вспоминал Юрий Озеров, когда снимал свой лучший фильм «Освобождение». А смелые попытки, предпринятые А. Михалковым-Кончаловским и А. Сахаровым, пусть не во всем удачные, — я имею в виду «Сибиряду» и «Вкус хлеба»? Киноведы скажут, что современный киноэпос развивает славные традиции наших классических фильмов 20-х и 30-х годов. Не спорю! Это безусловно так, и в преемственности традиций — сила нашего киноискусства, залог его жизнеспособности.

Однако пора изучить и влияние новаторской шолоховской эпикки на советский экран: влияние и прямое, и сложно опосредованное. Думается, что та тяга к исторической масштабности, что сейчас явственно проявляется в нашем кино, возникла в результате нового прочтения кинематографом шолоховской прозы как единого целого, как эпического сказания о революционном героическом времени, распрямившем народный характер и раскрепостившем народную душу.

Опираясь на опыт великой русской литературы, прежде всего на творения Льва Толстого, Шолохов нашел новые формы эпического повествования, воплотившие небывалый динамизм исторического развития. Его мощное движение, его вселенский гул передает шолоховская проза с предельной достоверностью. Ее эпический ритм создается сложнейшей полифонией «индивидуальных» ритмов, сливающихся в одно могучее течение стихии общенародной жизни. Нетрудно заметить, как фильмы Юрия Озерова «Освобождение» и «Солдаты свободы» идут от шолоховского динамизма,

² «Литературная газета», 25 апреля 1979 г.



«Поднятая целина»,
режиссер А. Иванов

широкого, свободного и вместе строго организованного внутренней логикой развития событий. Для меня, зрителя, несомненно плодотворное влияние Шолохова на картины Герасимова, который, думается, ближе всех подошел к шолоховскому пониманию исторического смысла повседневности.

С новаторски воссозданной динамикой времени внутренне связан у великого писателя драматизм событий и частных судеб, перестающих быть частными: они типизируются словно бы самой историей. Мы помним, что наш кинематограф начиная с середины 50-х годов все смелее и глубже воспроизводит реальные противоречия общественного развития, художественно осмысливает его многообразные конфликты. Но тогда же, в те же годы, мы начали по-новому читать Шолохова, вдумываясь в то, что, казалось, уже нами до дна исчерпано и помнится наизусть. А он

опубликовал еще «Судьбу человека», вторую книгу «Поднятой целины»! Опыт войны и послевоенного строительства открыл нам в прозе Шолохова новые богатства и глубины, способствовавшие росту нашего общественного сознания. Советское кино и в этом отношении проходило и проходит сегодня школу Шолохова, школу всеобъемлющей жизненной правды. Все победы нашего экрана обусловлены, прежде всего правдивой разработкой значительных и важных конфликтов, вне которых, как известно, не может быть и крупных, сильных характеров. Так вот, мне представляется несомненным влияние суровой шолоховской правды на советское кино 50—70-х годов. Она была и остается для него неоспоримой нормой, она

живет в сознании подлинных художников экрана идейно-художественным ориентиром и нравственным долгом.

Шолохов никогда не приукрашивал действительность, не идеализировал своих героев. Стихию народной жизни он изобразил в ее многообразии и противоречиях, не обходя темное, косное, дикое, но всегда показывая, чем порождено все то отсталое, мрачное, что в ней есть и с чем идет жесточайшая борьба. В том-то и величие писателя, что он поднял реализм — социалистический реализм — на новую ступень, обогатив его изображением трагических жизненных противоречий и потрясающих духовных драм небывалой остроты и напряженности. Отвечая тем, кто упрекал его в жестокости показе реальности, Шолохов писал: «...Я думаю, что плох был бы тот писатель, который прикрашивал бы действительность в прямой ущерб правде и шадил бы чувствительность читателя из ложного желания приспособиться к нему». Приспособление и фальшь, лакировка и смягчение жизненных коллизий, облегчение, упрощение конфликтов изначально чужды Шолохову, и его твердая, бескомпромиссная позиция партийного художника, народного писателя служила и служит политическим, эстетическим и моральным фактором огромного значения, о чем не раз говорили советские киномастера.

Для меня абсолютно бесспорно, что, например, Василий Шукшин, писатель и кинематографист, сложился, созрел и развивался в шолоховской духовной атмосфере. Возможно, специалисты обнаружат здесь и художественные влияния, сейчас не о них речь, а о том идейно-политическом и нравственно-психологическом климате, которым наше искусство обязано Шолохову. Этот климат, эта атмосфера — бесценный вклад писателя в духовную жизнь нашего народа.

Реализм Шолохова — ярчайшее выражение социалистического гуманизма, давшего новое решение вековой проблемы «человек и история». Шолоховское доверие к неприкрашенной реальности, шолоховское уважение к человеку — частице общенародного целого, вера в его созидательную энергию, исторический разум и

творческие силы стали достоянием всей нашей культуры.

Советский экран, обращаясь к прозе великого русского советского писателя, всегда стремился передать ее гуманистический пафос, и это ему удавалось — иначе не могло быть и речи о верности первоисточнику. По отношению к творчеству Шолохова слово «первоисточник» имеет и прямой, и более широкий, более общий смысл. Для нашего киноискусства оно — такое же первоначало, как сама жизнь. Оно — источник, тождественный самой действительности. Поэтому оно — почва не только фильмов-экранизаций: в нем — корни всего советского кинематографа, хотя, конечно, не только в нем, но без Шолохова этой почвы нет. Как нет без него важнейших побед социалистического реализма, о котором писатель в своей Нобелевской речи сказал: «Его своеобразие в том, что он выражает мировоззрение, не приемлющее ни созерцательности, ни ухода от действительности, зовущее к борьбе за прогресс человечества, дающее возможность постигнуть цели, близкие миллионам людей, осветить им путь борьбы».

Для советского кино Михаил Шолохов — один из великих учителей жизни, учителей правды. Поэтому мы с законной гордостью говорим: у нас есть кинематограф Шолохова — великолепные экранизации его романов и «Донских рассказов», и есть шолоховское в советском кино — все то в нем, что испытало и испытывает могучее влияние творчества и личности великого писателя. Оно, это влияние, стало постоянно действующим фактором нашего художественного развития и влилось в основополагающие традиции советского искусства — традиции народности, коммунистической партийности, традиции неутомимого революционного новаторства.

● Поставленный в 1959 году по великолепному рассказу Шолохова режиссером, тогда дебютантом, Сергеем Бондарчуком фильм «Судьба человека» оказался весьма примечательным, этапным для советского кинематографа. Картина символично завершается победой доброго и гуманного. И тут нет натяжки...



Еще один творчески усвоенный урок Шолохова: писатель твердо верует в разум и силу человеческую, и кино наше, посвященное ратному подвигу народа в Великой Отечественной, разделяет эту святую веру в разумность нашего исторического предназначения и развития.

Война явилась проверкой и победой основ духовного бытия советских людей. Правдиво отображая трагедию войны, столкнувшись воочию с бесчеловечностью фашизма, советское кино последовательно остается истинно гуманным, стремится прежде всего раскрыть нравственный потенциал человека нового общества.

В этом отношении советские фильмы не только противостоят картинам откровенно милитаристским, воспевающим убийства и захватнические войны, как правило, убогим не только духовно, но и художественно. Советские картины противостоят и многим талантливым, но проникнутым отчаянием и безысход-

ности фильмам западных режиссеров, где война изображается только как гибель человеческого, как страшное время, когда во всех внезапно забили мутные источники скотского, зверского...

Мой хороший друг, писатель Федор Абрамов как-то заметил, что во время войны у советских людей «такая совесть пробудилась — душа у каждого просвечивает». Об этих-то людях и рассказал Шолохов в своих военных вещах.

Известно, что чуть ли не до самой войны Михаил Шолохов напряженно работал над четвертым томом «Тихого Дона». Вероятно, он вскоре после выхода в свет этого тома приступил бы к работе над второй книгой «Поднятой целины». Но помешал враг. Оружие

«Нахаленок»,
режиссер Е. Карелов

большого художника теперь нужно было в другом месте. И вскоре мы читаем «Науку ненависти». Потом одна за другой стали появляться главы нового романа «Они сражались за Родину», и все это даже не по горячим следам событий, а внутри их, в самый их разгар. Писатель-коммунист отлично чувствовал свое место в боевой цепи. Роман «Они сражались за Родину» пока что остается незавершенным. Но художник, очень остро чувствующий потребности времени, своего века, не мог долго ждать: о судьбах войны и мира, о судьбе своего народа, выдержавшего столь тяжкие испытания, он должен был сказать и сказал елико возможно скорее свое художническое слово. Так — в известной степени для читателей Шолохова даже неожиданно — явился рассказ «Судьба человека», явился как потрясение, как трагическое и героическое откровение.

Я помню, как рвались воплотить этот великолепный рассказ на экране многие кинематографисты, как мечтали актеры сыграть в такой экранизации главную роль. Действительно, образ Андрея Соколова был создан Шолоховым с гениальной выразительностью. Бондарчук сыграл эту роль в кино превосходно, он убедил нас в правде своего героя, в силе его характера, не сломленного фашистским пленом. Кадры, снятые с вертолета, когда бежавший от немцев русский солдат прячется во ржи, когда сухой мирный ветерок колеблет тугие спелые колосья, у меня в глазах всегда. Их неподвластно забыть, как нельзя вытравить из памяти сцену бандитского нападения вражеского самолета на одинокий грузовик с практически беззащитным Андреем Соколовым, — тоже кадры, смело снятые режиссером и оператором, а им был В. Монахов, с вертолета. Проза Шолохова ожила на экране, это было стопроцентное попадание.

«...Кино совершило одно из своих замечательных чудес. Своими средствами рассказывает оно о судьбе советского человека, рассказывает с проникновенностью, сердечностью, со скупым драматизмом и суровым лаконизмом литературного первоисточника. С первых же кадров фильм пленяет зрителя, делает его как

бы участником того, о чем повествуется на экране, заставляет волноваться, переживать, плакать и ликовать. С фильма уходишь обогащенным, приобретя себе надолго, может быть, навсегда, нового друга в лице Андрея Соколова, стойкого и мужественного советского человека»³, — писала газета «Правда» после выхода фильма на экран.

Сергей Бондарчук, и это свидетельство его художнической силы, никогда не идет на произвол над литературным текстом. Он уважает и любит тех писателей, каких выбирает для экранизации. Он умеет читать литературу.

Уроки Бондарчука для нашего кино — это уроки Шолохова.

Сравнительно недавний фильм Шолохова и Бондарчука «Они сражались за Родину» замечателен. «Большое счастье для кинематографа иметь дело с литературой такого класса и такого масштаба, — отмечал в связи с выходом картины кинокритик В. Баскаков, сам участник минувшей войны. — Режиссеру удалось передать не только шолоховское, глубокое понимание жизни народа, его любовь к человеку, вчерашнему труженику, взявшему оружие, но и шолоховский язык, шолоховскую эпичность и лиричность»⁴. Я целиком согласен с такой высокой оценкой.

На полотне экрана ожили прокаленные, пыльные, окутанные мрачным дымом пожарищ горькие дни лета 42-го года. Немецкие танковые клинья тянулись через Дон к Волге, а на пути бронированных чудовищ вставали советские солдаты. Они чуть ли не с головой зарывались в землю и, стиснув зубы, окаменев в своей решимости отстоять рубеж, дрались до последнего патрона, до последнего вздоха. Война была народная, праведная. Режиссер на съемках фильма не устал актерам повторять о тех тяжелых, изнурительных боях: «Тогда самый мирный советский человек был солдатом». Да, солдатами не рождаются, ими становятся.

Истоки всенародного подвига воскресил фильм «Они сражались за Родину», значение

³ «Правда», 17 апреля 1959 г.

⁴ «Экран 74—75». М., «Искусство», 1976, стр. 24.



*«Донская повесть»,
режиссер В. Фетин*

которого для советского киноискусства исключительно важно.

Эта картина обязана своей правдой правде шолоховского романа.

Мне привелось самому пройти через все то, через что прошли герои шолоховского романа — Лопехин, Стрельцов, Звягинцев, их боевые товарищи. Тогда, в жаркие, сухие дни июля трагического сорок второго года мы, солдаты минометной роты, так же вгрызались в землю, обмирали от воя фашистских самолетов, но все же обороняли свои рубежи. И хоть немец оттеснил нас, потеряв при этом свои танки и самолеты, к Волге, мы закрепились насмерть на сталинградском участке фронта, измотали отборные части Гитлера и перешли в ноябре в решительное наступление, положившее начало коренному перелому в ходе второй мировой войны.

И когда я, советский рядовой солдат, сра-

жался в окопах междуречья Дона и Волги, великий русский народный писатель, которого я читал еще мальчишкой, уже написал про меня, про моих боевых товарищей роман «Они сражались за Родину». Поразительный талант, Михаил Шолохов рассказал в своей прозе обо всех моих современниках, обо мне лично.

«В ложине, — читаю я теперь в «Лазоревой степи», — возле высыхающей музги, овцы жмутся в тесные кучи. Устало откинув зады, виляют захлюстанными курдюками, надрывно чихают от пыли. У плотины здоровенный ягнетище, упираясь задними ногами, сосет грязно-желтую овцу. Изредка поддает головой в материну вымя; овца стонет, горбится, припуская

молоко, и, мне кажется, выражение глаз у нее страдальческое».

Это написано тогда, когда мне было восемь лет и когда я сам был пастушонком. Попадись мне эти строчки в ту далекую пору, я непременно попытался бы отыскать написавшего их среди своих сверстников, таких же, как я, пастушат: ведь только они одни могли примечать все это — как толкается в материнское вымя великовозрастный ягненок, как матка горбится, как страдальчески глядят ее глаза. Вот так же, единым духом, прочитал я в начале 30-х годов «Поднятую целину» и тогда же, мальчишкой, подумал, как это здорово писатель сумел обрисовать жизнь моих, подчеркиваю — моих, односельчан, как он сумел подсмотреть все это у нас на Волге, как он знает основы основ крестьянской жизни.

Шолохов, и в этом его секрет гения, написал конкретно про моих односельчан, про меня, про всех, кто жил когда-то в русском селе.

Он написал и про моих однополчан, про русского воина, сломавшего ударный кулак вермахта в жаркие дни лета и осени кровавого 42-го...

Воюя тогда в степях Дона, затем в балках приволжских берегов, не думал я тогда, что стану писателем. Казалось в те дни, что достаточно одного Шолохова, его книг, его достойного слова о ратном нашем труде. Шолохов вмещал в свое имя всю литературу нашу. В его строки вмещалась вся наша жизнь.

Так как же нам оценить все уроки мудрости, мужества, ума, что преподал нам Шолохов? И нашему кино в том числе?

Вот что по этому поводу писал С. Бондарчук: «Книги выдающегося писателя земли российской — всегда открытие, открытие правды в жизни и в человеке, правды, с которой мы часто сталкиваемся, бываем рядом, как бы бок о бок. Но нужен великий талант и мудрость, чтобы раскрыть эту правду так, как делает это Шолохов, чтобы внутренние мы вздрогнули, удивленно спрашивая себя: «Откуда он узнал все это? Как понял то, что и сами-то мы в себе не понимали?»

Нужна великая любовь и уважение к на-

шему человеку, чтобы показать его таким живым, сильным, прекрасным, как это делает Шолохов. Нужно великое знание жизни, чтобы открывать в человеке такое богатство и величие внутренней жизни, как делает это Шолохов. Вот почему его книги — всегда новаторство, всегда открытие»⁵.

Центральной фигурой фильма Бондарчука «Они сражались за Родину» стал по праву таланта и по праву философского смысла романа солдат Лопахин, которого сыграл Шукшин. Даже не сыграл, а прожил его жизнь воина, неунывающего трудяги, бесстрашного балагура, без которого и война не война, земля не земля.

Какой же естественный, достоверный Шукшин в этом фильме! Он волей судьбы шел навстречу Шолохову, этот сибиряк, замечательный писатель земли русской...

Он начинался и завершался Шолоховым. Как начинался? — спросят меня. Кинокритик Юрий Тюрин напомнил мне, что первой ролью актера Василия Шукшина было участие в микроскопическом эпизоде второй серии «Тихого Дона». Шукшин играл матроса, выглядывавшего из-за плетня, одет был в тельняшку. Сrostкинцы, односельчане Василия Макаровича, даже расстроены были такой неказистой ролью, думали тогда, что пропал их Вася во ВГИКе, не выйдет из него толк. Вышел!

И перед смертью своей, нелепой и трижды проклятой, подошел Шукшин по-новому к Шолохову, успел узнать и полюбить его. И успел быть понятым Шолоховым. Тот ведь сказал проникновенные слова про писателя и режиссера Шукшина, эти слова войдут в историю нашей литературы.

Без Шолохова нет нашей литературы.

Без него нет и нашего советского киноискусства.

Нельзя представить себе наш экран без героев шолоховского микрокосма...

⁵ «Культура и жизнь», 1965, № 5, стр. 28.

А. Салтыков

Все мы его ученики

Творчество Михаила Александровича для меня, режиссера кино, — одна из самых важных школ в жизни.

Моя творческая биография складывалась таким образом, что уроки кинорежиссуры, преподанные во ВГИКе, обогатились приобщением к величайшему из романов — «Тихому Дону», замысел экранизации которого тогда вынашивал наш мастер — Сергей Аполлинарьевич Герасимов. И это ощущение близости шолоховского, постижение неисчерпаемой глубины его произведений для меня непреходяще, оно прямо или косвенно отразилось на моей судьбе.

Быть верным правде жизни, чутко прислушиваться к глубине ее дыхания — этим священным шолоховским традициям я считал необходимым следовать каждый раз, когда обращался к постановке фильмов, повествующих о судьбах народа, об испытаниях, выпавших на его долю. Усвоенное от многократного общения с могучей шолоховской прозой помогало мне работать над «Председателем», «Бабьим царством», «Емельяном Пугачевым»...

... В двадцать три года Михаил Александрович Шолохов был уже не только автором «Донских рассказов», «Лазоревой степи», но и первого тома романа «Тихий Дон». Его появление в литературе сравнимо со слепящей яркостью солнца, озарившего литературный небосклон. Один из самых выдающихся создателей социалистической культуры, Михаил Шолохов наделен пронзительным взором, исполненным скорби, любви и надежды; пронзительным и неповторимым словом, свойством увидеть «необыкновенное в обыкновенном». Увидеть так, что простой казак Григорий Мелехов вырастает под его пером в фигуру всемирно-исторического масштаба, а трагедия его любви становится вровень с трагедиями шекспировских, пушкинских, толстовских героев.

В нашу литературу пришел новый герой. В проникновении в душу человека труда — источник шолоховской поэзии, впечатляющая сила его таланта. Лишь художник, который не только знал людей, подобных Григорию, Аксинье, Наталье, не только жил среди них, но и жил их страстями, радовался их радостями, мучился их болями, мог создать такие образы и характеры во плоти и крови...

Удивительная жизненная правда как высокий образец художественного совершенства — именно к ней призывал нас стремиться Сергей Аполлинарьевич Герасимов, когда читал нам режиссерский сценарий будущего фильма. По словам Герасимова, он тогда искал средства художественного выражения шолоховской социальной правды. Во имя этой правды и совершают суровый жизненный путь герои книги и фильма «Тихий Дон». Экранизируя роман, Герасимов стремился внести в фильм ощущение достоверности в разворачиваемых картинах жизни — не измельченной, не распадающейся на внешние подробности и кажущейся правдоподобной, — а достоверности изображения самого существа жизни. За этой достоверностью зритель должен во всем объеме почувствовать глубину шолоховского замысла.

...Хутор Диченский. Тут работает киноэкспедиция. И мы, несколько студентов-практикантов, помогаем съемочной группе. В 20-е годы в этих же местах снимался первый, немой, вариант фильма «Тихий Дон».

Мы сидим на крутом яру Северного Донца с сокурсником и другом Виктором Соколовым. На горизонте синим куrom дымится пирамида терриконов, заслоняют собой солнце. А из-за спины, по чернобылу и бурьянам, по оврагам и волнистым буграм наплывает с востока ночь, и в степи истошно турчат чируканы.

Мы говорим с другом о любви. Одна только фраза из романа: «Здравствуй, Аксинья, дорогая!», сказанная Григорием при встрече после длительной их разлуки и после всего, что, казалось, навсегда разъединило их... Всего несколько слов, но какая буря за ними! И что может сравниться с их любовью? А все ее зигзаги — не столько от них самих, сколько от злых обстоятельств жизни и от ветра сурового

времени, которым бросало их из стороны в сторону.

Всего несколько слов: «Здравствуй, Аксинья, дорогая!», а за ними целая жизнь. Сердце вздрагивает от мгновенно пронзившей печали, и ты, начинающий кинематографист, видишь сквозь туман, заставший глаза, на подоконнике мелеховской горницы «слезинки росы», которые стряхнул «с вишневых листьев ветер»...

Мы говорим об этом с другом, а по воде, лишь чуть-чуть потревоженной рябью, стелются казачьи песни. Вечерами их поют почти в каждом хуторском дворе. Те же самые песни, которые пели Григорий Мелехов и Аксинья Астахова.

И наяву представляешь тот день, на самой заре их любви, когда Григорий говорит, что волосы у нее дурнопахнущим пахнут. И сейчас ночная степь ломится в голову терпкими запахами дурнопахнуща и чебреца — не приметной травки, пучки которой опрятные казаки кладут в свои пестрые наволочки для аромата.

Тихо, темно. А завтра — съемка. Погоня, выстрелы! Скачка в ночной степи... Кони, уносящие Аксинью и Григория от погони. Ветер свистит в ушах, храпят лошади. Только бы успеть, только бы уйти, а там... «Там только бы речку переплыть...» То ли это копыта лошадей стучат, то ли — твое сердце. Все дышит, все живет и звучит.

Нет никакой литературы, нет киносъемки, нет актеров — одна только жизнь.

И все-таки он настигнул, проклятый ружейный заряд, дотянулся свинцовым комочком до сердца Аксиньи. Медленно запрокидываясь в седле, сползает она с лошади. Напрасно Григорий задыхающимся шепотом спрашивает у нее, что с ней, просит ее сказать хоть слово. «...Ни слова, ни стога не услышал он от безмолвной Аксиньи». И вот он уже шашкой копает ей могилу. Нет, не помогла им любовь. Даже само солнце над головой Григория является его взору в донском небе черным. Теперь уж для него все было кончено...

Да, действительно, много написано хороших книг и снято хороших фильмов о тернистых дорогах к счастью, с которых люди сбиваются в тумане ошибок и обмана. Но нет в современ-

ной литературе другого столь же страстного романа о любви, как этот эпический роман о страданиях и борьбе народа в годы первой мировой войны, революции и гражданской войны, как роман М. Шолохова — «Тихий Дон».

Но пришла другая война. И по своей природе, и по своим масштабам не сравнимая с той, на дорогах которой проходил суровую науку жизни Григорий Мелехов. Волею истории советский народ оказался в самом центре войны и принял на себя главное бремя испытаний и страданий, став той решающей силой, без которой была бы немыслима победа над гитлеризмом.

Так что же это за народ? И какой путь был пройден им, чтобы выйти победителем из этой поистине не имевшей себе равных битвы?

Уже в «Судьбе человека» Шолохов, верный суровому реализму жизни, говорит, что нельзя отвечать на этот вопрос ни полуправдой, ни умолчанием о горечи поражений и тяжести страданий, выпавших на долю твоему Отечеству. Он утверждает, что мужество человека, одухотворенного высокой целью и борющегося с силами зла не в одиночку, а вместе со всем своим народом, не может иметь пределов.

Вот почему шолоховский рассказ о судьбе советского русского человека Андрея Соколова стал одним из лучших произведений о Великой Отечественной войне, а фильм, поставленный по этому рассказу Сергеем Бондарчуком, вошел в золотой фонд нашего киноискусства.

Андрей Соколов, сыгранный Бондарчуком с великой, пронзающей сердце силой таланта, пройдя через неизмеримо тяжкие испытания войны и потеряв все самое дорогое, что только было у него в жизни, находит в себе силы жить ради того, чтобы у его плеча вырос Ванюшка — его приемный сын.

Фильм «Судьба человека» я видел много раз и каждый раз не могу удержать слезы, когда в кабине ЗИСа Ванюшка кидается на шею Соколову со словами «Папка! Папка! Я знал, что ты меня найдешь!..» Режиссер бережливой рукой дотрагивается до самых трепетных струн сердца, и они отзываются благодарными слезами. Он отбирает для показа в фильме самое существенное, главное, что выносил и выстра-



*«Непрошенная любовь»,
режиссер В. Монахов*

дал в своем сердце народ. Художник Сергей Бондарчук в своем творчестве все время вслушивается в биение этого большого народного сердца, и потому его фильм не об одной человеческой судьбе, опаленной войной, не о сурово-прекрасной судьбе одного человека, этот фильм — о сурово-прекрасной судьбе всего нашего народа в тяжкие годы войны.

Самого Шолохова в его произведениях никогда не покидает вера в нравственные силы советских людей. Как бы ни испытывала человека судьба, даже перед лицом тягчайших обстоятельств, даже в самые трагические моменты жизни, даже на пороге самой смерти человек остается человеком — утверждает писатель.

А вот — строки другой замечательной шолоховской книги...

«...Мельчайшие проявления всецельной жизни одновременно и обрадовали, и повергли Звягинцева в недоумение. «Как будто и боя ни-

какого не было, вот диковинные дела! — изумленный, думал он. — Только что кругом смерть ревела на все голоса, и вот тебе, изволь радоваться, перепел выстукивает, как при мирной обстановке, и вся остальная насекомая живность в полном порядке и занимается своими делами... Чудеса, да и только!» — радуется вместе со своими героями и автор романа «Они сражались за Родину». Шолохов напоминает, что не может быть литературы, равнодушной ко всем простым и радостным проявлениям жизни...

Сражаясь за Родину, не щадили себя одетые в серые солдатские шинели мирные, простые люди. И размышляя над страницами романа, каждый раз невольно задаешь себе вопрос: что это за неслыханной прочности люди, если им

после всех тягчайших поражений первых месяцев войны все-таки оказалась по плечу победа над германским фашизмом?!

О солдатах войны, о том, как в степях междуречья Волги и Дона они сражались за Родину, снял свой второй фильм по роману М. Шолохова Сергей Бондарчук.

В то горькое лето Лопухин и его друг Стрельцов отступали туда же, куда в то время, отступая, стягивал свои силы и весь наш народ, — к Волге. И сейчас, бывая в этих местах, видишь, как почти сорок лет спустя змеятся по этой земле извилины старых траншей, обвалившихся, размытых дождями ходов сообщений и окопов. Но еще больше на курганах встретишь солдатских братских могил, потому что за всю историю человечества еще не было другого такого сражения, какое гремело в этой степи.

В одной из киноэкспедиций в Волгоград, во время съемок на бахче совхоза «Красная поляна», где сейчас тихо и пустынно, а когда-то бушевал огонь, мы нашли россыпь поржавевших патронных гильз и моток телефонного провода. В другой раз, в двух метрах от волгоградской пристани, вынули из воды новенький автомат «ППШ» с заводской смазкой и полным диском патронов, но с ложем, развороченным немецким осколком. А когда вместе со съемочной группой приплыли в Ильичевку, что под Калачом, и сошли с теплохода «Михаил Калинин», то в «свинцового цвета» степной траве вдруг сверкнул обломок конармейского клинка с зазубринами на порыжевшем лезвии.

По книгам М. Шолохова будут еще не раз сниматься кинофильмы. С его героями возмужает еще не одно поколение советских людей. Все глубже станет постижение шолоховских образов, а время каждый раз по-новому озарит их. Ярче выступят тона и полутона шолоховской живописи, заново поразят его неповторимые по точности, образности, неожиданности и новизне слова и звенящей крепости фразы...

Страсти непридуманные, краски нетускнеющие. Всюду судьба человека, судьба народа. Гражданская война, коллективизация, Великая Отечественная война; Мелехов, Аксинья и Наталья, Нагульнов и Давыдов, Майданников и

дед Щукарь, Андрей Соколов и Егор Лопухин...

Героическая история, героическая современность.

Река народной жизни течет в произведениях Шолохова.

Разве киноискусство может обойти эту могучую реку?..

Т. Левчук

Могучая сила правды

С Шолоховым мое поколение встретилось в юности — в незабываемые годы: конец 20-х — начало 30-х. Трудно передать чувства, которые рождали в нас его книги — «Донские рассказы», «Тихий Дон», затем «Поднятая целина». Они нас радовали так же, как радует сама жизнь — своей удивительной полнотой, безграничной энергией, могучей волей, духовным напряжением, эмоциональной щедростью, молодой жаждой творчества. Все кипело и бурлило в этой небывалой прозе, и это так отвечало нашему мироощущению! Для нашего поколения Шолохов стал синонимом нового искусства, наряду с Горьким, Маяковским, Эйзенштейном. У меня была потребность постоянно перечитывать его прозу; осталась она и по сей день. Она заряжает в буквальном смысле слова! Снова и снова одаривает она тебя своей живой силой, будто пьешь из родника с живой водой. Трудно передать это словами. Но когда одолевает усталость, когда не ладится работа и кажешься себе выжатым, опустошенным и не манит даже новая картина — берешь с полки один из знакомых томов, раскрываешь его — с первой страницы или наугад, и вот тебя встряхивает электрический удар, уходит усталость, ты мчишь на коне рядом с Григорием или вместе с Андреем уходишь от погони, или



*«Они сражались за Родину»,
режиссер С. Бондарчук*

пашешь, напрягая последние силы, рядом с Давыдовым, и вот уже мысль твоя работает снова в полную силу, ты поддвигаешь к себе истрепанный экземпляр режиссерского сценария — завтра с утра съемка... И на отдыхе, и в минуты радостных удач — всегда Шолохов в мыслях, в душе. Он был и остался властителем дум моего поколения — а теперь уже и не только моего.

На Украине Шолохова любят, как старшего брата, самого родного и близкого. Мы гордимся им, как своим национальным достоянием гордятся советские славянские народы. В Шолохове мы видим писателя-интернационалиста, певца дружбы народов, рожденной в огне революции, закаленной в битвах гражданской и Отечественной войн. Будучи глубоко русским писателем, Шолохов давно и прочно вошел в украинский культурный мир, в нашу духовную заповедность — социалистическое самосознание украинской советской нации. Шолохов — образец того, как национальный художник становится интернациональным и мировым явле-

нием, будучи гениальным выразителем передовых идей своего времени, своей эпохи.

Традиции Михаила Шолохова в советском искусстве — это прежде всего традиция глубочайшей народности. Шолохов, как никто другой, верен горьковским заветам и близок русской классической литературе, которая корнями своими уходила глубоко в народную почву. Шолохов, можно сказать, вспахал целину, перевернул такие пласты жизни, которых раньше наша литература не знала — или знала плохо. Он научил нас видеть человека из народа во всех сферах его жизни прежде всего как личность. Ведь народность художника, как мы знаем, не сводится к внешним признакам, не определяется тем материалом, который он изображает. Можно писать о дворянах и быть народным, как Лев Толстой, а можно в изображении современного села, например, оставаться

холодным наблюдателем, поверхностным бытописателем. Народность Шолохова — это совесть его творчества. Рукой великого мастера движет любовь к человеку труда: Шолохов знает, какие необъятные силы заключены в его душе. Они раскрываются в години тяжелых испытаний, когда народ защищает самое дорогое, что у него есть, — свою землю, свою свободу, свою Родину.

Народность Шолохова не исчерпaeшь одной формулой, не охватишь одним определением, пусть самым точным. Для меня она заключается в том, что творчество великого писателя нашей эпохи показало: народ — это история в движении, народ — это начало всех начал, начало революционное. Вот что для меня самое главное. Именно поэтому народность Шолохова неотделима от его партийности, коммунистической идейности. Партийность — душа народности.

Вот в чем, по-моему, актуальность того, что мы с гордостью называем шолоховской традицией в современном советском искусстве. Она убедительно опровергает злобные и невежественные домыслы наших идеологических противников, которые вот уже которое десятилетие все тужатся доказать, что наше искусство партийно «по принуждению» и что партийность творчества якобы ограничивает его свободу. На этом вздоре не стоит останавливаться, говорю об этом лишь потому, что сегодня, в дни обострившейся идейной борьбы с нашими классовыми врагами, книги Шолохова, как всегда, — в первом строю.

Творчески наследуя эстетические традиции шолоховского реализма, обратились к экранизации его произведений многие художники советского кино. Опыт освоения прозы Шолохова советским экраном заслуживает, по-моему, высокой оценки.

Сергей Герасимов и Сергей Бондарчук очень близко подошли к самой сердцевине шолоховского мира, удивительно точно почувствовали его. «Тихий Дон», «Судьба человека», «Они сражались за Родину» — примеры подлинно творческих экранизаций.

Безусловно талантливы и фильмы по «Донским рассказам» — «Жеребенок», «Непрошенная любовь», «Смертный враг», «Нахаленок», «Донская повесть». Немаловажным событием стала «Поднятая целина» Александра Иванова. Опыт этих экранизаций заслуживает внимательного изучения. Лучшие из них двигали вперед все наше киноискусство. К прозе Шолохова не подойдешь с наскока, налегке. Она учит серьезно относиться к литературе, уважать автора и его мир, не позволяет своевольничать ради оригинальности любой ценой и во что бы то ни стало. Что греха таить, такое своеволие под лозунгом творческого прочтения первоисточника нами еще в кино и театре не изжито. Бороться с ним бывает трудно. Шолохов здесь — могучий союзник. Он воспитывает нашу культуру и нашу нравственность.

Нам, кинематографистам, прежде всего необходимо учиться у Шолохова жизненной и художественной правде. И бесстрашию в изображении самых сложных, самых противоречивых явлений жизни. А ведь мы, бывает, их упрощаем. Нечасты в наших картинах яркие, крупные характеры. Нередко слишком мелководной выглядит жизнь советских людей. Шолоховская традиция — это ведь и традиция честного, серьезного, ответственного отношения к действительности, к человеку, к судьбам мира.

Мы еще мало учимся у Шолохова драматургическому мастерству и мастерству диалога. Экранное повествование в наших лентах часто проходит мимо опыта шолоховской прозы, которая дает огромное количество художественных приемов, словно бы специально обращенных к кинематографу: бери, творчески используй, развивай, обогащайся!

То же самое можно сказать и о шолоховском мастерстве обрисовки характеров: это же целая академия для любого кинематографиста!

Творчество Михаила Шолохова остается для нас незаменимой школой — школой народности, партийности и мастерства.

Киев

В. Черных

Писатель на все времена

Проходит время, появляются новые писательские авторитеты, но авторитет Шолохова остаётся незыблемым для читателя уже десятилетия. Шолохов не подвластен литературной моде, ибо он выше ее веяний и течений. Когда я думаю о советских писателях горьковской школы, с которых начиналась молодая советская литература, то первым называю Шолохова. Он — недостижимый образец и в то же время — словно урок на каждый день, урок мысли, требовательности к себе, задание на завтрашний день, не в школярском смысле этого слова, конечно. Шолохов учит нас уже одним тем, что он существует.

Свойство истинных талантов заключается в том, что на их произведениях учатся, осмысливают прошлое, прогнозируют будущее. Но есть произведения, написанные по горячим следам событий — и словно бы сегодня, настолько глубоко раскрыто в них историческое значение минувших времен. Таковы и произведения Михаила Шолохова. Его художественный опыт актуален вдвойне, потому что я не могу назвать более значительного эпического романа о гражданской войне, чем «Тихий Дон», более глубокого и злободневного произведения о годах коллективизации, чем «Поднятая целина». Эта философская проза о судьбах русского народа в революционных преобразованиях XX века является эталоном художественной зрелости, образцом партийного искусства. Традиция Шолохова — в подлинной злободневности и в глубочайшем историзме. Надо ли говорить, как она важна, насколько актуальна сегодня и для нас, кинематографистов?

Недаром сегодня практически нет ни одного произведения Шолохова, которое не было бы экранизировано. Думаю, наше кино сделало все возможное, чтобы в меру своих сил и талантов бережно перенести на экран своеобразный мир шолоховских героев.

Я люблю все фильмы, снятые по произведениям Шолохова. Может быть, потому, что принадлежу к поколению, которое смотрело их в детстве и юности, а это пора, когда симпатии и антипатии западают в память надолго. Мне трудно представить, что может быть актер лучше, значительнее, чем Сергей Бондарчук в роли Андрея Соколова, чем Петр Глебов в роли Григория Мелехова, чем Евгений Матвеев — Макар Нагульнов, красивее, чем Элина Быстрицкая — Акулиня Астахова. Конечно, еще не раз будут экранизироваться произведения Шолохова, но зритель, который не просто видел, а глубоко пережил, как события своей духовной жизни, фильмы С. Герасимова, С. Бондарчука, А. Иванова, будет с ними сравнивать новые ленты. И как бы ни были значительными — пожелаем им этого! — новые экранные интерпретации бессмертной прозы Шолохова, мы еще долго будем отдавать предпочтение картинам, помогавшим нам взрослеть, расти и самоопределяться.

Сегодня многие считают, что свое новое рождение литературные произведения, особенно эпические, найдут на телевидении, ибо феномен многосерийности таит в себе огромные, еще не использованные в полной мере возможности. Я так не думаю. Пока что многосерийные телефильмы — это чаще всего разжиженный кинематограф. Подражать в этом плане телевидению или, того хуже, соревноваться с ним — бессмысленно. Резервы кинематографа в экранизации литературных произведений, а особенно произведений Шолохова, я вижу в более пристальном внимании к характеру и личности героя. Кинематограф многого достиг в правдоподобном изображении событий с субъективно-авторской точки зрения. Дополнительные же резервы я вижу в показе объективных событий не через субъективное восприятие автора-режиссера, а с точки зрения героя литературного произведения; тогда, по-моему, это будет кинематограф более высокого класса. Говорят, что режиссер должен умереть в актере, я думаю, что режиссер должен умереть в личности героя, как и актер. Литература с этой задачей справляется блестяще, кинематографу здесь есть что осваивать и осваивать...

«Три, пять, семь, десять...»
 «Диссонанс»
 «Спорт, эмоции, мысль»
 «Загадка формулы: спорт плюс искусство»
 «Вавилон XX»
 «Несколько дней из жизни И. И. Обломова»

Сергей Кононыхин

Шаги твои, спорт!

«ТРИ, ПЯТЬ, СЕМЬ, ДЕСЯТЬ...»

Авторы сценария Г. Чертов, Д. Полонский. Режиссер Г. Чертов. Операторы Ю. Шупляков, Ю. Кузнецов. «Центрнаучфильм», 1978.

«ДИССОНАНС»

Автор сценария Ф. Сафиев. Режиссер Т. Бекир-Заде. Оператор Г. Месхиев. «Азербайджанфильм», 1979.

«СПОРТ, ЭМОЦИИ, МЫСЛЬ»

Автор сценария и режиссер А. Цинеман. Оператор Э. Уэцкий. «Центрнаучфильм», 1978.

**«ЗАГАДКА ФОРМУЛЫ: СПОРТ
ПЛЮС ИСКУССТВО»**

Авторы сценария Г. Чертов, Д. Полонский. Режиссер Г. Чертов. Оператор И. Сосенков. «Центрнаучфильм», 1979.

Лет десять-пятнадцать назад многим казалось, что популярность телевизионных передач о спорте означает закат спортивного документального кино. К счастью, подобные прогнозы не сбылись. Однако, нельзя этого не признать, с тех пор как телеэкран невиданно приблизил нас к событиям на стадионах, беговых дорожках, ипподромах или треках, в спортивном кинематографе произошла своеобразная переориентация.

Кинематографисты, отказавшись от бесплодной борьбы за первенство в сфере оперативного информационного репортажа, обратились к исследованию внутреннего мира героев спорта, открывая нам нравственную и общественную сущность того или иного процесса, свя-

занного со смыслом и духом развития спортивного движения.

И хотя фильмы, сделанные по устаревшим стереотипам, далекие от требований времени, и сегодня не редкость, все же обзорность и лжеоперативность вытесняются с экрана стремлением к исследованию явлений современного спорта, поисками образного воплощения сущности спортивного единоборства, его эстетики и этики. Словом, кинокамера стала чаще и решительнее вторгаться в глубоко залегающий пласт спортивной жизни. Тот пласт, что отмечен в наши дни глобальным общественным интересом.

Знаменательно повышенное внимание, проявляемое к спорту социологами, медиками, историками, педагогами. В этом внимании отражается многогранность влияния спорта на нашу жизнь. Ведь спорт занял значительное время у десятков миллионов молодых людей. И тем самым взвалил на себя бремя огромной ответственности за воспитание человека, формирование личности, развитие не только физического, но и духовного потенциала нашего современника. Физическая культура стала одним из основных компонентов коммунистического воспитания масс в обществе развитого социализма.

Спорт в нашей стране не просто становится все более массовым, спорт день ото дня молодеет. Ведь даже те, кто добивается высоких результатов на чемпионатах мира, Олимпийских играх, подчас лишь вступают в пору юношества. Вспоминаю, как в Мюнхене Ольга Корбут покорила всех своим виртуозным мастерством. Слава ее стремительно пролетела по всем континентам. Всех покорило сочетание силы, ловкости и бесстрашия в этой маленькой девочке. А раз она маленькая, то любит сладкое, посчитала одна телезрительница из США и послала Ольге в подарок конфеты. Этот случай можно отнести к разряду курьезов. Но он лишь усиливает знаменательность факта: 14-летняя девочка действительно стала олимпийской чемпионкой.

Задумавшись в этой связи, как изменилось понятие «детский тренер». Еще недавно оно

было определением квалификации человека, который принимал ребенка в секцию, доводил его до возрастного рубежа, лишь привив ему основы спортивной культуры. Сегодня же «детский тренер» ведет команды мастеров, даже сборные. Прежде всего он — педагог в самом широком смысле слова, направляющий спортсменов на изначальном и, надо сказать, весьма важном этапе формирования личности. По существу, он находится на переднем крае борьбы за воспитание нового человека.

Именно об этом думаешь вновь после просмотра фильма «Три, пять, семь, десять...»

В кадре угловатый семилетний мальчик. Мы видим, как он поднимается на прыжковую вышку бассейна и уверенно, без тени сомнения, бросается вниз.

«Когда я набрала новую группу, Вове было пять лет, — рассказывает за кадром тренер Татьяна Максимовна Петрухина. — Теперь ему семь, и он уже играет с высотой. И Ольга выросла, ей уже девять. Она осваивает программу мастера спорта».

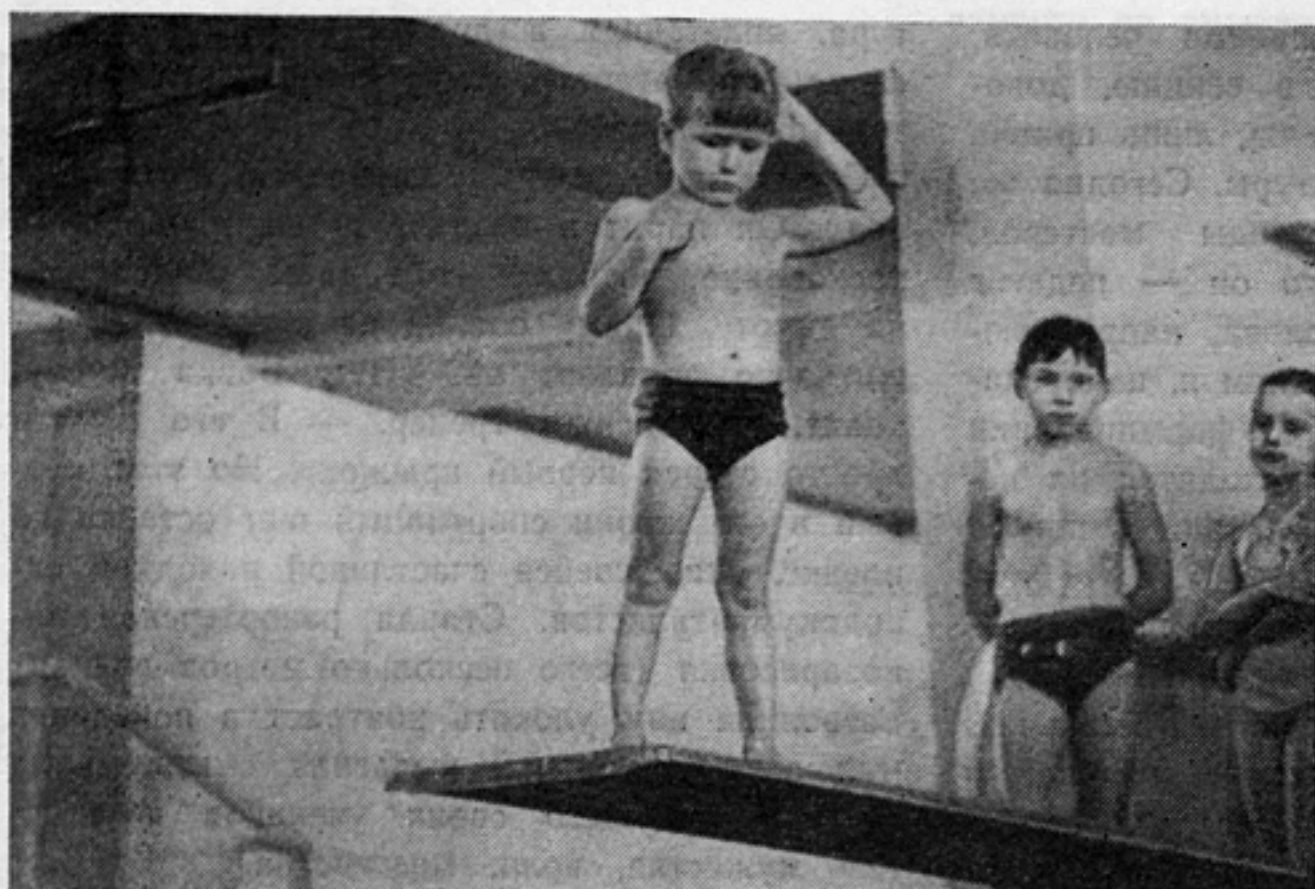
Фильм и построен как повествование от первого лица, весьма, кстати, авторитетного в мире спорта, заслуженного тренера СССР Т. М. Петрухиной, воспитавшей олимпийского чемпиона В. Васина. Недавно она набрала новую группу малышей и вместе с ними начинает все вновь. А мы не просто наблюдаем ее работу, но, главное, слушаем ее, словно входим в мир ее переживаний, сомнений и надежд. В решении фильма есть своя глубокая логика, его структура позволяет зрителям представить и понять, как и какими путями идет становление совсем юного человека и спортсмена, как воплощается в жизнь задуманное тренером-педагогом. В современном спортивном фильме нас менее всего увлекает сама по себе фиксация (пусть эффектная) спортивных баталий: тут снова обнаруживается преимущество телевидения в оперативности и полноте информации. В ленте Г. Чертова и Д. Полонского кинозарисовки тренировок, всего антуража спортивного зала смотрятся с неподдельным интересом. Выразительная, возбуждающая наши эмоции фак-

тура, вплетенная в драматургическую канву фильма, работает на тему становления характера юных героев...

Семилетнему малышу нравятся прыжки в воду. Он парит в воздухе легко, свободно и раскованно, позволяя себе даже «баловство» на высоте. И ему совсем не страшно — решительно заявляет он. «Нет, Вовка не лужавит, — поясняет тренер. — В его памяти просто стерся первый прыжок». Но этот первый в его жизни спортивный шаг остался на пленке, оказавшейся счастливой находкой кинодокументалистов. Старая репортерская кинозарисовка (всего несколько метров пленки) позволила нам уловить контраст в поведении маленького человека, выразила смысл труда тренера, ведущего своих учеников к высотам мужества, воли, мастерства.

Тема неразрывности спортивной закалки и духовного возмужания воплощена и в судьбе ученицы Петрухиной — Оли. Она более самостоятельна и собрана, чем ее младший товарищ. Это объясняется не только возрастом Оли, но и уровнем ее спортивной подготовки. На соревнованиях Оля встречается с чемпионкой мира Ириной Калининой. Эпизоды фильма, где рассказано об этой спортсменке, лишены присущего многим картинам «обыгрывания» атмосферы состязаний. Экран позволяет зрителю сосредоточенно поразмышлять над тем, какое воздействие оказывает спорт на подростка, как изменилась девочка не только внешне, но и внутренне с тех пор, как начала тренироваться. Хотя ее упражнения еще не столь эффектны, как у признанного мастера, она смело вступает в борьбу, верит в свои силы.

В финале фильма маленький Вова вновь поднимается на вышку. Камера долго следит за ним, обнаруживая вроде бы мало приметные нюансы самочувствия мальчика. Но вот постепенно кадр обретает наполненность образа. Мы верим, что стремление к неосвоенным вершинам спортивного мастерства, а также умение преодолевать неведомое, трудное ребята сохраняют и дальше и будут стремиться к совершенству на любом жизненном поприще. Несомненно, что спорт



«Три, пять,
семь, десять...»

поможет им стать смелыми, волевыми, добрыми и отзывчивыми. Таков нравственный итог фильма о буднях спортивного тренера.

Мне часто приходилось наблюдать, как посланцы советского спорта проявляют на мировых состязаниях высокое мастерство, мужество, волю к победе, борясь за честь спортивного флага СССР. В их лице зарубежные зрители приветствуют всю нашу молодежь, являющую достойные образцы высокой идейности, моральной чистоты и физического совершенства. «Чем измерить счастье, которое испытываешь, побеждая на Олимпийских играх?! — говорил Валерий Борзов. — Вот когда по-настоящему чувствуешь себя представителем своего великого народа, который дал миру не только ученых и писателей, актеров и космонавтов, но и олимпийских чемпионов».

Пополняется олимпийская кинолетопись. Нашими киностудиями и творческим объединением «Экран» сняты отличные ленты о Л. Турищевой, И. Родниной и А. Зайцеве, Л. Пахомовой и А. Горшкове, В. Санееве, несущие большой эмоциональный, духовный заряд. Их воздействие на молодежь бесспорно.

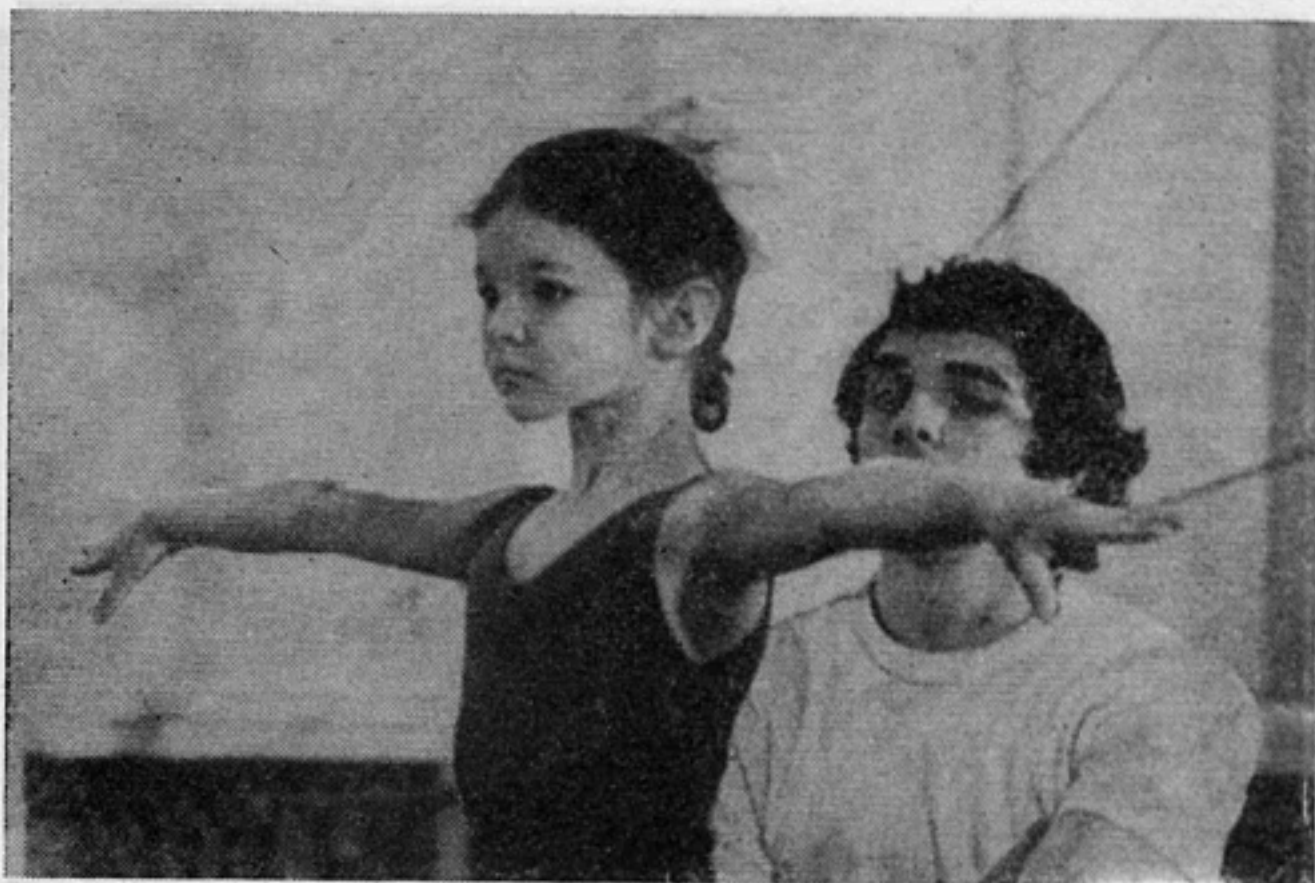
Но еще очень часто, создавая фильмы о наших прославленных спортсменах, мы, так

сказать, «распахиваем» в основном верхний слой темы.

В поле зрения кинематографистов и телевизионных журналистов обычно попадают лишь наиболее крупные, известные спортивные коллективы, в которых занимаются наиболее перспективные ребята. Можно понять тренеров: им необходимо отобрать детей самых талантливых, самых лучших, так как что ни говори, а конечный спортивный результат подчас является мерой их труда. Но ведь не все хотят и собираются быть чемпионами. Детям часто хочется просто заниматься спортом для своего удовольствия.

Физическое совершенство. Не случайно это емкое понятие поставлено в один ряд с важнейшими категориями, в полной мере характеризующими человека развитого социалистического общества. Вспомним, что физкультурное движение в нашей стране с первых своих шагов утвердилось как дело большого государственного значения, как достояние всего народа. Владимир Ильич Ленин неоднократно повторял, что нашей трудовой стране нужны миллионы физически крепких людей, людей воли, мужества, энергии, которым принадлежит будущее и руками которых будет завоевываться право на строительство новых основ человеческого общества.

«Спорт,
эмоции, мысль»



Коммунистическая партия, следуя этим заветам, постоянно направляя физкультурное движение, заботилась о том, чтобы обеспечить право каждого гражданина страны совершенствоваться и духовно, и физически. «В соответствии с коммунистическим идеалом «Свободное развитие каждого есть условие свободного развития всех» государство ставит своей целью расширение реальных возможностей для применения гражданами своих творческих сил, способностей и дарований, для всестороннего развития личности», — сказано в 20-й статье Конституции СССР. И внимание, уделяемое у нас спорту, утверждает его высокое общественное предназначение в формировании высоких моральных, нравственных и физических качеств человека.

Великое множество энтузиастов в нашей стране отдают сердце, талант и профессиональное мастерство своим маленьким ученикам. Они трудятся в больших городах и маленьких поселках, в прекрасных Дворцах спорта и скромных физкультурных залах. Успеху их деятельности способствует сама социальная база нашего общества и то место, которое отводится спорту в нашей стране. Мы знаем, что сегодня поставлена задача превращения массового физкультурного движения во всенародное. Такой программе нет

аналогов в истории. Это завоевание социалистического государства. Поэтому кинолетопись нашей эпохи будет неполной без отображения и этой грани бытия советского человека.

Авторы фильма «Диссонанс» («Азербайджанфильм»), признанного на VII Всесоюзном кинофестивале спортивных фильмов лучшей репортажной работой, ограничились показом одного спортивного поединка. Но время гандбольного матча между командой бакинского «Спартака» и сборной Литвы спрессовано экраном не для того, чтобы в сжатом изложении передать ход матча, его протокол, хотя конструкция фильма действительно репортажна. Первые кадры: приготовления игроков, волнение тренеров до выхода на площадку, заключительные: уход команд с поля, цветы, радость победы. Зрителю предлагают разноплановый материал, показывающий игру с разных точек зрения, укрупняющий детали отдельных, самых интересных эпизодов. Кино умеет «конденсировать» время, но оно может, наоборот, продлить его, задержав наше внимание на ситуации, которая представляется наиболее важной, определяющей в тот или иной момент состязания. Вот зритель видит игрока с мячом и тут же напряженное лицо вратаря, и тут же отчаяние допустившего ошибку защитника. С помощью



«Диссонанс»

монтажа воссоздается тот драматизм, который составляет содержание спортивной игры. Авторы «Диссонанса» преднамеренно, может быть, подчас излишне, усугубляют драматизм поединка, акцентируя внимание на его «жестокости», показывая падения, травмы, обезболивающие уколы. А в финале пытаются передать настроение борьбы на площадке игрой цвета, хотя, на наш взгляд, несколько прямолинейно. Черно-белые планы — разочарование и боль, цвет — радость, успех. Но эти, как мне представляется, отдельные недочеты не снижают достоинств в целом интересной ленты.

Дикторский комментарий в документальном кино имеет свою специфику в отличие, например, от комментария тележурналиста. Экранное время регламентирует текст, делает его предельно лаконичным, емким. Вообще, если общий прогресс спортивной кинодокументалистики несомненен, то проблемы авторского комментария и звукового сопровождения требуют особого разговора.

Во многих фильмах режут слух одни и те же словесные штампы. Текст в таких случаях не только не дополняет изображения, но мешает его восприятию. Отдельные режиссеры предпочитают вообще отказаться от

дикторского сопровождения, передавая микрофон героям своих лент. По сути, нет текста и в картине «Диссонанс». Одновременно с камерой работает магнитофон — зритель видит участников матча, слышит их диалоги, фоном проходит звуковая атмосфера соревнования. Так, в «Диссонансе» достигается органичное единение звука и изображения, что во многом определяет удачу ленты. Другое дело, что и этот режиссерский прием грозит обернуться штампом, ведь счет метронома, громкие удары сердца, барабанная дробь, как правило, в обязательном порядке сопровождают все напряженные моменты почти каждого кинорассказа о спорте.

Общенародный характер советского спорта наиболее ярко проявляется в наших грандиозных по масштабу соревнованиях — Спартакнадах. Каждая Спартакнада многолика. Это и матч двух цеховых команд, и первенство школьного спортивного коллектива, и чемпионат союзной республики, и, наконец, финальные старты. И, конечно, такой размах физкультурного движения должен базироваться на научно обоснованной системе физического воспитания. Проявляется диалектическая взаимосвязь: с одной стороны спорт в разных формах все более эффективно вторгается в

«Загадка формулы:
спорт плюс искусство»



жизнь человека, с другой, в силу этого развивается сам и поднимается на более высокую ступень. Поэтому столь велик интерес к самому феномену спорта, к изучению психофизиологических возможностей спортсмена.

Некоторые из связанных с этим проблем пытается проанализировать автор сценария и режиссер А. Циннеман в фильме «Спорт, эмоции, мысль». Известный спортсмен не сразу берет штангу. В чем просчет? В то же время Боб Бимон совершил на Олимпиаде 1968 года в Мехико «прыжок века». Его рекорд почти на один метр превысил прежние достижения. В чем секрет? Заслуженный мастер спорта Игорь Тер-Ованесян рассказывал мне об этом прыжке: «Он был абсолютно нереален... Ну как если бы прыгун в высоту перемахнул 3-метровый барьер. Я с облегчением подумал — ошибка на целый метр. И тут же я увидел Бимона, который, ликуя, прыгал и катался по траве. Ошибки не было». Значит, физические резервы у человека есть. Вопрос в том, как их использовать. Возможно, размышляют авторы, весьма важным фактором является психологическая подготовка спортсмена к выступлению.

Действительно, вопросы психологической устойчивости, особенно в споре равных со-

перников, приобретают сейчас особое значение. Вспоминаю соревнования на Кубок мира по спортивной гимнастике, проходившие в 1975 году в Лондоне. Когда Людмила Турищева заканчивала исполнение упражнений на брусках, снаряд рухнул! Тем не менее советская спортсменка сделала соскок, четко приземлилась и невозмутимо сошла с помоста. Столь необычный эпизод мог выбить из равновесия кого угодно. Турищева сумела спокойно и уверенно продолжить выступление и завоевала почетный приз.

«Вряд ли кто-нибудь из спортсменов другой страны проявил бы такое самообладание, понимание ответственности за команду, как советский лыжник», — писала западногерманская газета «Унзере цайт» после лыжной эстафеты на зимней Олимпиаде в Инсбруке. На дистанции у Е. Беляева сломалось крепление, и два километра он шел на одной лыже, практически не имея шансов на успех. И все же в дальнейшем усилием воли, напряжением всех сил наши лыжники завершили гонку третьими.

Фильм «Спорт, эмоции, мысль» затрагивает вопросы психологической подготовки к старту, а в сущности, приглашает к размышлению о духовном потенциале нашего современника.

Тренировка чемпионки мира по гимнастике Н. Шапошниковой под наблюдением заслуженного тренера СССР В. Ростороцкого сопровождается комментарием Л. Турищевой. Спортсменка вспоминает, что на всех соревнованиях, перед каждым выступлением она должна была обязательно встретить взгляд Владислава Степановича и лишь после этого шла к снаряду.

Тренер и врач в медицинской лаборатории совместно ищут пути повышения эффективности подготовки спортсмена. У него вызывают так называемое состояние релаксации. Мы видим, как известная гребчиха Г. Ромашкене, сосредоточившись, погружает себя в состояние релаксации и, находясь в нем, как бы программируя собственные усилия, мысленно проходит заданную дистанцию. Физиологическое состояние спортсменов фиксируют чувствительные приборы... Вот под руководством врача-психолога тренируются дети в бассейне чебоксарского спорткомплекса. На тренировках они сами регулируют отдых — сон и его продолжительность. В таком режиме легче овладеть движениями со сложной координацией.

Фильм постоянно напоминает нам о психологической многогранности современного человека. Один должен сосредоточиться, другой мысленно проиграть задание. А дважды олимпийский чемпион Валерий Борзов, наоборот, считает, что в его предстартовой подготовке важнее всего внешний раздражитель. Хотя бы такой, как песня В. Высоцкого «Зачем нужна победа».

Эта научно-популярная лента предложила зрителю совершенно необычный угол взгляда на труд спортсмена. Фильм дает возможность ощутить и осознать, сколь сложен личностный (и отнюдь не только физический) залог успеха.

Работа А. Цинемана сильна прежде всего зарядом познавательности, увлеченностью рассмотрением специальных, казалось бы, проблем спорта.

Конечно, картина не свободна и от слабостей. Думаю, что, подняв интересную, богатую по материалу тему, авторы увлеклись информа-

цией. Конечно, знать, как тот или иной спортсмен настраивается на борьбу, мобилизует свою волю к решительному броску, полезно. И все же поставленная проблема о плодотворности спортивного творчества требовала более обстоятельного обсуждения, более активного отношения к личному опыту спортсменов и тренеров.

В последние годы активно и широко обсуждается вопрос о взаимовлиянии спорта и искусства. Именно этой теме посвящен фильм «Загадка формулы: спорт плюс искусство».

Насколько же правомерно само введение в наш обиход такой формулы?

Думаю, что даже в категоричности утверждения о тождественности спорта и искусства есть рациональное зерно. Слишком много у них общего. Есть в спорте и элемент представления, сопутствующий каждому соревнованию, и драматическая интрига, да и современная спортивная арена выглядит порой как своеобразная сценическая площадка.

Конечно, все это внешние приметы. Авторы предложенной ленты хотят заглянуть глубже, в истоки, связывающие или разделяющие мир спорта и мир искусства. Думается, если спорт и искусство так или иначе моделируют жизненные ситуации, то модель, которой является спортивное состязание, куда менее многогранна, чем произведение искусства, но зато и менее условна.

Владимир Васильев, один из лучших танцовщиков современности, авторитетен в суждениях об этом, как немногие. И то, что в фильме ему отведена роль комментатора, собеседника, вызывает повышенный интерес к тому, что мы видим на экране.

Конечно, в сопоставлениях спорта и искусства надо соблюдать меру. Зрелище самого захватывающего боя фехтовальщиков, оспаривающих, например, олимпийские медали, мягко говоря, не адекватно созерцанию поединка Гамлета и Лаэрта.

Однако, на мой взгляд, спорт роднит с искусством эстетическое содержание соревнования, красота логического исхода противоборства (или красота парадокса). Ведь важ-

но не только, кто у кого выиграл, но и как развивалась и шла игра. Игра, как совершенное людьми действие, подлежит и эстетической и этической оценке. В некоторых видах спорта — как, например, фигурном катании, спортивной и художественной гимнастике, акробатике, синхронном плавании — эстетическое начало особенно очевидно. Авторы фильма и от их лица артист В. Васильев не отождествляют задачи спорта и искусства, не ставят знак равенства между самовыражением в гимнастике и в балете. Свои размышления о близости спорта и искусства они связывают с постоянным стремлением человека к гармонии и совершенству.

Спорт или искусство? Дискуссии подобного рода нередко возникают вокруг фигурного катания. Фильм вводит нас в творческую лабораторию тренеров Е. Чайковской и Т. Тарасовой. На наших глазах рождается танец, который затем будет показан на спортивных соревнованиях.

Спортивная техника и артистизм одинаково важны для фигурного катания. Надо кататься так, чтобы сохранять гармоническое единство того и другого. Мы знакомы с творчеством многих ледовых ансамблей. И когда в составе таких трупп появляются на гастролях известные по крупным соревнованиям мастера, именитые и титулованные, мы замечаем, что в выступлениях прежних звезд уже нет прежнего блеска, рожденного спортивным накалом. Специфика ревью требует иного, и артисту нет надобности использовать и, стало быть, совершенствовать элементы, которые так красили спортивную композицию. У искусства свои законы, так же, как и у спорта. Конечно, утверждают авторы фильма, обогащение фигурного катания элементами балета несомненно, но спорту свойственна специфическая система образов и собственный язык.

Хочется отметить, что выразительность и содержательность фильма «Загадка формулы: спорт плюс искусство» обогащены прекрасно снятыми кадрами, подчеркивающими красоту и зрелищность тех видов спорта, о которых идет рассказ. Изображение в картине орга-

нично связано с музыкой. Это создает собственноручно художественный эффект.

Спортивное соревнование бессмысленно без борьбы за победу. Но всякая ли победа красива? Все ли спортивные звезды несут свет прекрасного? Вот почему к спорту, к людям, спорту преданным, в полной мере можно отнести слова К. С. Станиславского: «Вырабатывайте в себе необходимую выдержку, этику и дисциплину общественного деятеля, несущего в мир прекрасное, возвышенное и благородное».

Совсем немного времени остается до торжественного открытия Олимпиады в Москве. К этому всемирному празднику спорта, к борьбе вокруг него, спровоцированной администрацией Картера, приковано внимание всей планеты. Он будет передан по каналам телевидения на все континенты земного шара. Кинодокументалисты постараются не упустить ни одного эпизода этого грандиозного спортивного форума. А зрители станут свидетелями не только захватывающей спортивной борьбы, но и выражения молодостью планеты чувств доброй воли, которые несет в себе спорт, призванный объединять народы.

С. Тримбач

Корни и крылья

«ВАВИЛОН XX»

По мотивам романа Василя Земляка «Лебединая стая». Сценарий В. Земляка, И. Миколайчука. Постановка И. Миколайчука. Оператор Ю. Гармаш. Художник А. Мамонтов. Музыкальное оформление И. Миколайчука. Звукооператор Т. Бондарчук. Киностудия имени А. П. Довженко, 1979.

Героиня появившейся недавно повести одного из украинских писателей, проснувшись после операции, заявляет мужу о том, что ей хотелось бы быть фонтаном. Дабы успокоить любимую жену, муж рассказывает ей о том, как он слушал музыку в Домском соборе. Хочу быть Домским собором — отвечает жена. И

не только собором: — Хочу быть нотой в музыке Баха... и так далее и тому подобное, — продолжать не стоит, ибо желания таких литературных женщин достаточно стереотипны.

Вскоре героиня повести уезжает в горы, где ей встречается какая-то съемочная группа. Служители кинематографической музыки предлагают героине познакомиться со сценарием, по которому они делают фильм, — мнение этой женщины их почему-то страшно интересует. Сценарий ей нравится: слова в нем красивые, а жизнь грустна и совершенна. Наверняка он в чем-то утолил ее потребность стать Домским собором или на худой конец, фонтаном...

В произведениях сегодняшних украинских авторов таких героев и героинь можно встретить довольно часто. Жизненная проза их редко устраивает, да, собственно, они ее и не замечают. Красивая легенда, своего рода миф о самом себе, о своем идеале творится ими. Впрочем, присмотревшись, легко увидеть, что и не творится даже, а заимствуется, берется напрокат. Но уж завладев версией самого себя, герои оберегают ее ревностно. Жизнь, правда, если не через дверь, так через окно все же протискивается на страницы подобных сочинений, и тогда что-то похожее на растерянность замечаешь у их авторов. Вдруг меняются налаженные было декорации, переставляется мебель, летят в угол размазанные маски. В мгновение ока рушится так хорошо придуманная комбинация из заготовок, сработанных когда-то и кем-то. И все оттого, что на мгновение отворилась дверь — картонным сооружениям не устоять даже против легкого сквозняка живой жизни...

Но — остановимся. Фельетонный жанр сам по себе неплох, но, следуя его логике, можно прийти к слишком уж однозначным выводам. И потом — речь ведь пойдет о конкретном фильме конкретных авторов, а не о всем украинском искусстве и литературе. Хотя, возразим тут же, в единичном всегда есть и всеобщее, поэтому трудно себе представить, чтобы в данном случае это было бы не так. Трудно отрешиться от живого контекста, существование которого так или иначе оказывается важ-

ным для каждого отдельного авторского сознания. Часто помимо его воли и даже вопреки ей, кстати сказать.

Оставим все же эти соображения пока за скобками нашей рецензии и обратимся к главному предмету нашего разговора — к фильму «Вавилон XX», поставленному известным украинским актером Иваном Миколайчуком (это его первая режиссерская работа).

...Один из центральных эпизодов картины: братья Соколюки, Данька и Лукьян, отыскивают клад, закопанный под грушей. Перед самой смертью своей сообщила им эту тайну мать — когда-то старый Соколюк заплатил за сей клад жизнью. Поэтому не следует забывать об осторожности, о том, что окружающий мир враждебен и любопытен.

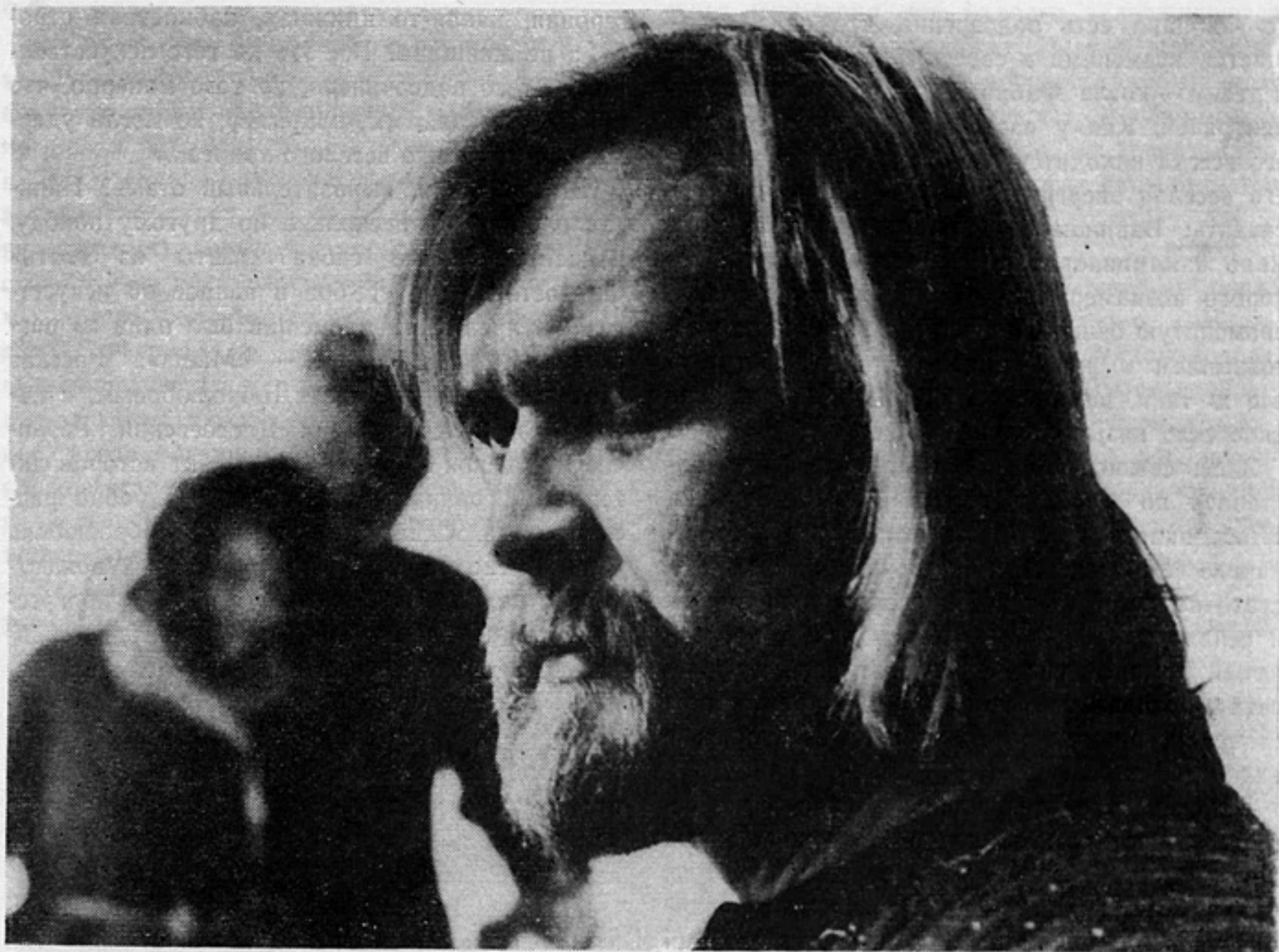
— Что там, в Вавилоне? — просит уточнить брата Данько, докопавшись до заветного сундука.

— Тьма, — торжественно отвечает Лукьян, потому что и вправду жизнь вавилонская остановилась; самое время явить миру то, что никогда не знало дневного света.

Втащив сундук с кладом в кухню, поминают братья добрым словом отца Миколу — погиб в заботах о детях своих, оставил им сие сокровище. А спустя мгновение — лишь разочарованный вздох да проклятия по тому же, отцовскому, адресу. В сундуке было «всего-навсего» оружие — разных веков и поколений. Мечи в серебряных ножнах, турецкие кривые сабли, гетманская булава, кольчуга... Кому и для чего они надобны сегодня, эти проклятые погремушки? Разве что для маскарада. С унылым видом обряжаются братья в эти музейные доспехи, не зная, не ведая того, что есть у них и зритель — сосед Явтушок не дремлет, добросовестно неся свою ночную вахту...

В сценарии этому событию предшествовал тоже довольно любопытный эпизод. Поминки, которые справляли братья Соколюки по умершей матери, уже закончились, поздний вечер, но никак нельзя спровадить со двора древних старух. Хорошенько выпив, яростно дерутся они, понося друг друга последними словами.

— Ну и публика... — задумчиво говорил на то Лукьян. — Бабуся чего стоят! А ведь от



них происходит нынешний Вавилон, а, Дань-ка?

«Вавилон XX».
Фабиан — И. Миколайчук

Два этих эпизода очень характерны для понимания замысла фильма. Прошлое, отлившее в форму романтического, возвышенного предания, мифа, постоянно выставляется какой-то другой, негероической, неромантической стороной. Мифологическое мышление подвергается тем самым сомнению — отвердевшая ценностная оболочка вещей распадается, едва коснувшись живой, теплой человеческой ладони. Старинное казацкое оружие, бывшее некогда знаком, едва ли не национальным символом, теперь всего лишь никому не нужная рухлядь, больше того — вредная вещь (в сценарии по доносу Явтушка братьев на некоторое время арестовали — оружие показалось подозрительным начмилции Македонскому). Благообразные, богобоязненные ба-

буси, с чьим обликом с детства связывался у братьев возвышенный образ старого Вавилона, на поверку оказываются просто зловредными, недалекими старухами. Легенда оборачивается анекдотом, предание — пустой, ломаного гроша не стоящей болтовней.

Сельский философ Фабиан (его играет сам И. Миколайчук), который частенько напивается, то теряет, то вновь находит свои очки. Так и мир подольского села Вавилон — то равен, то неравен сам себе, окружающая действительность постоянно уходит из фокуса, закономерность связи вещей и явлений теряется. И грешник становится ангелом, мудрец — глупцом, добрый — злым. Относительно само-

го Фабиана есть подозрение, что он превращается временами в своего ближайшего друга и тезку — козла Фабиана. Мир как бы полицентричен. Как у вавилонских качелей, центр его всегда находится в той точке, куда заносит его веселая энергия вавилонян. Впрочем, и то сказать: Вавилон есть Вавилон. Пусть он и мало напоминает тот, библейский, жители которого вознамерились было построить свою знаменитую башню (за что ждала их кара многоязычием и распылением по белу свету), а все ж таки, видимо, не случайно, это подольское село называется Вавилоном.

Здесь самое время вспомнить, что фильм поставлен по мотивам романа Василя Земляка «Лебединая стая». Роман этот вышел в самом начале семидесятых, и его появление было достаточно ощутимым сейсмическим толчком. Он и сейчас продолжает колебать почву, ибо начатый романом спор с «литературной мифологией», создаваемой на протяжении почти двух столетий, продолжается. В него включился и фильм «Вавилон XX».

Впрочем, мое утверждение можно легко опровергнуть. Достаточно потребовать вещественных доказательств. У меня их и вправду нет. Где, в каком пространстве протекает этот спор? Значительно проще показать, говоря словами С. С. Аверинцева, гармонию инерции, чем дисгармонию сдвига. Но потребность в таком сдвиге у тех, кто следит за развитием украинской литературы и искусства, слишком велика, чтобы можно было пренебречь любой возможностью проверить, отвечает ли ей новое произведение искусства.

Но что я имел в виду, употребляя выражение литературная, или, если шире, «литературно-художественная мифология»? Тут надо объясниться более подробно, иначе есть риск остаться не понятым.

Я начал с пересказа повести о героине, мучающейся желанием превратиться во что-то возвышенное, непохожее на тусклые, серые будни... «Эта героиня... — читаем в одной из статей, — ведь это какой-то Христофор Колумб, которому не дают открыть Америку. Вся почва, вся действительность выхвачена у вас из-под ног... Ведь это какая-то балаганная

героиня, какая-то книжная, кабинетная строка, а не женщина? Все это до того искусственно, до того подсочинено, до того манерно, что в иных местах... мы, например, не могли удержаться от самого веселого хохота...»

Не правда ли, выразительный отзыв? Написан он, однако, несколько по другому поводу. Вышеприведенные слова взяты из статьи Ф. Достоевского «Г.-бов и вопрос об искусстве»¹, а предметом насмешки был один из рассказов Марко Вовчок — «Маша». Рассказ этот высоко оценивался Добролюбовым, с которым и полемизировал Достоевский. Различие их оценок — интересный факт истории литературы, однако не здесь его подробно рассматривать. Скажу лишь, что Добролюбова занимал скорее всего не рассказ как художественное целое, а то, насколько лучше, прогрессивнее идея, положенная в его основу, по сравнению с идеями, враждебными ему. Достоевский же, нисколько не сомневаясь в правильности идеи, интересовался самой художественной тканью рассказа, находя главным недостатком его центрального образа то, что он является всего лишь отблеском, марионеткой авторской идеи.

Реакция Достоевского характерна. Ему, писателю, открывшему принципиально новый тип художественной структуры (его герой поднял бунт против диктата авторской воли), не мог не показаться глубоко чуждым рассказ Марко Вовчок. Ведь повествуя о судьбе девушки, чье стремление к свободе пресекалось условиями крепостного рабства, писательница не сумела художественно убедительно воссоздать самосознание героини и, по сути дела, не пошла дальше воссоздания традиционного образа «естественного человека». Но прав был и Добролюбов — при всем остро почувствованном Достоевским художественном несовершенстве данного литературного типа, последний все же отражал реальную и горькую жизненную ситуацию: нормальный, с естественным стремлением к личной независимости человек в условиях рабства.

¹ «Ф. М. Достоевский об искусстве». М., «Искусство», 1973, стр. 74.

Но какого рода рабство гнетет упомянутую мной героиню, которой хочется стать то деревом, то горой, то собором?.. Такие превращения не менее сложны, чем доказательства того, что данная повесть (я не называю ее автора, поскольку это не имеет здесь никакого значения) является произведением искусства. Жизнь разбивается об окаменевшие формы, которыми работает авторское сознание. И здесь, наверное, не до смеха — слишком уж печальное зрелище эта жертва «литературной мифологии». Ибо как еще назвать такое явление, когда литературные фабулы, сюжеты, образы становятся в глазах автора значительно большей реальностью, чем реальность окружающей жизни?

Но, видимо, есть все же какая-то причина того, что подобные арханческие формы автор-

ского мышления так надолго задерживаются в литературе и искусстве. Нельзя же объяснить каким-то личным консерватизмом инных наших авторов их пристрастие к формулам, которыми оперировали за сто лет до них. Причины наверняка глубже, и носят они объективный характер.

Где же их исток?

«Самосознание народных масс, — писал Добролюбов в той самой статье «Черты для характеристики русского простонародья», которую критически разбирал Достоевский, — далеко еще не вошло у нас в тот период, в котором оно должно выразить всего себя поэтическим образом; писатели из образованного

«Вавилон XX».
Синица — И. Гаврилюк



класса до сих пор почти все занимались народом, как любопытной игрушкой, вовсе не думая смотреть на него серьезно. Сознание (великой роли народных масс в экономии человеческих обществ) едва начинается у нас...»²

Справедливость этих слов более чем очевидна. Если говорить об украинской литературе, то они характеризуют прежде всего ту линию развития, которая связана с именем Г. Квитки-Основьяненко. Творчество представителей этого направления (его продолжала и Марко Вовчок) сложилось под воздействием просветительской идеологии. Как известно, просветители полагали, что у искусства нет специфического содержания, что его содержание полностью переводимо в отвлеченную мысль. Поэтому искусству остается единственное: «быть иллюстрацией, примером к отвлеченному рассуждению, нужным лишь потому, что народу, простым людям трудно логически ясно и последовательно рассуждать... поэтому истину им следует преподносить, как детям, в форме сказки, басни, словом, в наглядной, «образной» форме»³. Привлекательность и действенность просветительской идеологии определялись, конечно, особенностями общественной жизни на Украине в XIX столетии, тем местом, которое занимала в ней литература. Она ведь адресовалась исключительно читателю «низкого» социального и, естественно, должна была позаботиться, в первую очередь, о своей доступности такому читателю. Понятно в этой связи обращение к фольклорному материалу, наиболее близкому украинскому крестьянину. Подчинение задачам просветительства повлекло за собой и то, что фольклорный мотив, как правило, движется в узком русле, проложенном ему дидактической идеей. Собственно, сама художественная ткань произведения, запечатленная в нем действительность есть лишь отблеск этой идеи, ее предметное иносказание. Тем самым фольклорный материал оказывается в полном подчинении изначальной идее, не раскрывая свое собственное, неповторимое ми-

ровоззренческое содержание, оставаясь своего рода «вещью в себе». Это же касается и героев — каждый из них выступает как сумма готовых, отвердевших черт, как инобытие изначальной идеи «естественного человека». Конечно же, рефлексия такому персонажу противопоказана — он конечен и завершен в каждой точке своих деяний, первопричины его поступков предельно ясны и прозрачны.

Просветительское мировоззрение в очень большой степени сказалось и на творчестве украинских романтиков дошевченковского периода. Их сознанием владел несколько иной образ свободной, раскрепощенной личности — образ казака. Образ этот уходит своими корнями в народное творчество — прежде всего в думы. Оттуда, собственно, он и был изъят романтиками. Главным, что привлекало их в этом свободном человеке, была широта его требований к жизни, его великолепное презрение к обычным ее формам, немыслимым вне сословной расчлененности. Именно эта широта и «сообщала самим требованиям характер утопии, а носителям этой утопии давала вид странных мечтателей, создавших своеобразные представления о воле, возможной по условиям того времени в степях, а не культурных центрах»⁴.

Здесь, однако, уместно будет вспомнить то интересное обстоятельство, что новая украинская литература начиналась «Энеидой» Котляревского, в которой автору удалось вскрыть мифологическую оболочку как лирического, разрабатывавшегося затем сентименталистами, так и эпического типа национального образа. Но бурлескный дух «Энеиды» был вскоре обращен на безобидное осмеивание реалистических персонажей из современной крестьянской жизни: накладной грим романтизированных героев этого духа не приял. Лишь в поэзии Шевченко он оживет вновь, способствуя разгерметизации устоявшихся представлений, проникновению в народное мироощущение его действительных, а не сочиненных, подмалеванных порывов.

² Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 3-х томах. М., ГИХЛ, 1952, т. 3, стр. 96.

³ Г. Гачев. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа, ч. I. М., «Искусство», 1972, стр. 143.

⁴ П. Житецкий. Мысли о народных малорусских думках. Киев, 1893, стр. 115.

В сущности, вся дальнейшая история украинской литературы и театра проходит под знаком борьбы за то, чтобы преодолеть изначальный мифологизм представлений о народной жизни, о ее героях, о ее мировоззренческой основе, пробиться к реальному ее содержанию (этот мифологизм находил, конечно, и своих идеологов: П. Кулиша, к примеру, с его известной концепцией так называемого «этнографического реализма»). Но для победы в такой борьбе необходимы не только особые внутрилитературные, внутрихудожественные условия. Должна была измениться сама жизнь, на авансцену истории должны были выйти народные массы, чтобы и в литературе и искусстве получило наконец свое совершенное художественное выражение самосознание народа. Литература и искусство рубежа XIX — начала XX века является в этом смысле вершиной предшествующего развития украинской литературы.

Последнее утверждение следует иметь в виду, анализируя кинематограф Украины последних двух десятилетий. Вовсе не случаен тот факт, что кино сумело впервые после А. Довженко воссоздать самосознание народа, обратившись именно к литературе рубежа столетий. «Тени забытых предков» М. Коцюбинского, «Каменный крест» и другие рассказы В. Стефаника стали основой скачка, поисков нового типа авторского самовыражения в кино.

Герой «Теней...», гуцул Иван Палийчук — дитя своей культуры. С детства пребывает он в том особом мире народнокультурных представлений, которые, кажется, не оставляют места субъективной рефлексии, полностью регламентируя жизнь человеческого сознания. Но жизнь постепенно втягивает Ивана в другую, глубоко чуждую ему реальность. Трагедия его и заключается в том, что он не может согласовать в себе эти два мира, как не может уйти в один из них, разорвав связи с другим. Существование в точке пересечения двух реальностей приводит героя к необходимой рефлексии — действительность, его окружающая, втягивается в процесс его самосознания, своими непреодолимыми противоречиями разрывая Иваново сердце.

Предметный мир почти полностью поглощается самосознанием героев Стефаника — перед нами в конечном итоге типологический вариант творчества Достоевского, выстраданный украинской литературой. Ибо мы имеем уже не готовую совокупность устойчивых объективных черт героя, некий изначальный жизненный образец, вневременную схему, а живое, текущее самосознание украинского крестьянства со всем комплексом мучительных, порой просто страшных проблем.

Обращение к произведениям Коцюбинского и Стефаника и стало основанием для открытия нового типа художественного мышления в украинском кино. Было на что опереться и внутри самого кинематографа.

Творчество Довженко явило собой пример могучей авторской индивидуальности, изнутри разрывающей отвердевшие края мифологического сознания, выводящей его на новые уровни социального, нравственного, философского осмысления конкретно-исторических условий бытия человека (уместна поэтому нередко проводящаяся аналогия Довженко с Гомером, великими художниками Возрождения).

Вряд ли блестящая операторская работа Ю. Ильенко в «Тенях...» могла состояться и без открытий, сделанных М. Калатозовым и С. Урусевским в фильме «Летят журавли», где так пронзительно выявилось самосознание героя, его внутренняя незавершенность, несводимость к какому-либо законченному внешнему выражению. Уроки «субъективной камеры» Урусевского помогли авторам «Теней...» сделать едва ли не самое главное свое открытие — мифологическое стало объектом рефлексии героя, действительностью его сознания. Перед нами предстал не гуцул вообще (такого уже в кино видели), но самосознание гуцула, глубины его духовного мира, духовной культуры, живая человеческая драма. Человек здесь не пассивный объект изображения, а, напротив, сам субъект его (странными в этой связи выглядели претензии к фильму, к его якобы «бесчеловечности»).

Впечатляющим достижением на пути воссоздания живого народного самосознания стал и «Каменный крест», поставленный Л. Осыкой

по рассказам В. Стефаника. Не заставили себя ждать и полемические крайности: Гоголь в картине Ю. Ильенко «Ночь накануне Ивана Купала» был переосмыслен по модели Коцюбинского и Стефаника — на передний план вынесено воспаленное, больное сознание человека, совершившего преступление. Интересных результатов добились также Н. Мащенко в «Комиссарах», Г. Кохан в картине «Хлеб и соль» (по одноименному роману М. Стельмаха). Все эти фильмы органически вписывались в художественный процесс 60-х годов — достаточно вспомнить хотя бы поэзию И. Драча с его особой интенсивностью проникновения в духовный мир простого человека, увиденного как бы изнутри при помощи резкого, порой буффонадного остроты.

Все это дает повод утверждать, что авторы названных фильмов вовсе не были обречены на самоповторение, герметичность своей поэтики — напротив, в последней таились очень большие потенциальные возможности исследования человека. Упрощенность фабулы была как раз проявлением общей для искусства 60-х годов установки на жизненный материал. Для того чтобы дать этому материалу достаточную свободу самодвижения, и требовалось «ослабить» фабулу, сделать ее подвижной и емкой. Осуществление такой задачи было тем трудней, что объектом художественного интереса выступал исторически заверченный в себе предметный мир культуры. Разрушить замкнутость — временную и пространственную — и удалось прежде всего за счет преодоления «фабульной скованности» (Ю. Тынянов). И поэтому стоит ли так уж разводить по разные стороны баррикад «документальное» и «живописное» направления? «Каменный крест» и «Июльский дождь», к примеру, не такие уж антиподы, на мой взгляд, — это скорее противоположности, составляющие подвижное единство определенного этапа в развитии искусства. И ведь правда, если посмотреть внимательнее, то и в том и в другом случае главный интерес в этих полярных по своей поэтике фильмах представляет все то, что не в сюжете, — обе картины развернуты на материале, на подробнейшем его рассматривании и иссле-

довании. Материал, конечно, разный; один еще живой, незавершенный, другой успел обрести статус этнографической реальности. Не последним ли обстоятельством и объясняется та почти барочная напряженность формы, которая бросается в глаза в «Тенях...», в «Каменном кресте»?

Борьба против фабульной и жанровой скованности вела к формированию нового типа романного мышления (говоря об украинской литературе, достаточно вспомнить «Тронку» Олеся Гончара). Освобождение жизненного материала от оков архаической формы не могло не привести к качественно новой иерархии жанров и персонажей, к новым стилевым канонам, утверждавшимся в художественном процессе вообще и в кинопроцессе, в частности.

Все это объясняет, как мне думается, и факт обращения именно к гуцулам. Нужен был новый сам по себе материал, материал, совершенно независимый, далекий от жизненного, культурного опыта большинства зрителей. Предоставленная материалу свобода тем значительней, что герой не является объектом авторского познания. Иван Палийчук в картине не объект, а, скорее, субъект повествования — его присутствие в кадре подобно отражению на экране нашего собственного сознания. Герой растворен в окружающей его реальности — его действительное существование на экране есть эмоционально-пластическая форма бытия его самосознания.

Тем самым была оспорена традиция идти к человеческому образу от сложившегося устойчивого национального типа, формирующего реальность привычно ожидаемой последовательностью своих жизненных проявлений. Идя от живого материала, предоставляя ему свободу бытия в рамках данного художественного мира, авторы достигли впечатляющих результатов в воссоздании народного самосознания. Отмечу, что это стало возможным лишь благодаря сращению с традициями национальной художественной культуры — в первую очередь, с ее классикой, — благодаря чуткому ощущению современного процесса развития искусства.



*«Вавилон XX».
Лукьян — Я. Гаврилюк,
Данька — Л. Сердюк*

Роль Ивана Палийчука сыграл молодой тогда актер Иван Миколайчук. Жизнь гуцулов для него была отнюдь не экзотикой — он сам вырос на берегу Черемоша. Открытия «Теней...» и ряда других фильмов (не только украинских, конечно: «Отец солдата», «Андрей Рублев», «Листопад», «Состязание», «Живет такой парень» — этот ряд можно продолжить) стали отправной точкой его собственных поисков. Фильм Ю. Ильенко, поставленный по сценарию «Белая птица с черной отметиной», написанному И. Миколайчуком вместе с Ю. Ильенко, явился развитием возможностей органичной для авторов поэтики, высшим смыслом и целью которой было проникновение в мир сознания человека, открытие его исторического пространства. И если в тех же «Тенях...» еще преобладало романтическое противопоставление сознания героя (именно сознания!) и враждебной ему действительности, противопоставление, которое и выступало как один из ведущих

структурных принципов организации материала, то в «Белой птице...» сознание героев замыкается в реальность, получая в качестве противостоящей себе силы персонифицированных, малозависимых от автора антагонистов. То есть сталкиваются не самосознание героя и действительность, а позиции, точки зрения на эту действительность, как они проявляют себя в пространстве картины.

Почти одновременно с «Белой птицей...», на рубеже 60—70-х годов, появился роман Василя Земляка «Лебединая стая». Он, как мне кажется, и стал тем произведением, которое, с одной стороны, завершило, суммировало эволюцию украинского искусства и литературы 60-х, а с другой — во многом определило ход их дальнейшего развития. Первое нашло свое

выражение в том, что установка на материал, которая была ведущим фактором в 60-е, привела к трансформации традиционной системы персонажей, к изменению роли фабулы, жанровой свободе. Все эти изменения, синтезировавшись и обретя гармоническую форму в романе Земляка, стали мощным стимулом к дальнейшему развитию уже на новой художественной основе.

Обращение Миколайчука к «Лебединой стае» поэтому глубоко закономерно. Взяться за экранизацию романа заставило его ощущение глубокого сродства с поэтическим миром романа — это очевидно. И правда, «Лебединая стая» самым тесным образом связана не только с традициями национальной литературы, но и с поэтикой Довженко, а также фильмов, в создании которых принимал участие сам Миколайчук. Это вызывает особый интерес — от соединения двух художественных систем, родственных, близких по своему мироощущению, ожидаешь чего-то уже совершенно необычного...

Роман начинается с пролога, в котором иронически обыгрывается название села (Вавилон по-ассирийски значит Врата бога) и описывается как бы структура мироздания, в которое предстоит войти читателю. Что-то похожее на чертеж этого странного, причудливого мира возникает и в прологе фильма. Или, быть может, не чертеж, а ключ к его прочтению.

Согбенная женщина несет вязанку хвороста. Идут волы, запряженные в большой воз. Тяжко... Вдыхает человек, вдыхает животное — одна у них боль (очевидный знак мифологического оборотничества — все есть все, который еще не раз проявится в картине). Тяжко от этой боли сельскому философу Фабиану. Берет он в руки скрипку, но не решается коснуться струн — добытый звук, поймем мы позже, есть вмешательство в порядок мира, а философ вовсе не уверен, что такое вмешательство необходимо.

Матрос, на бескозырке которого читаем надпись «Аврора», стоит в задумчивости у дерева, на котором укреплено зеркало и указатели. Стрелка «Верхній Вавілонъ» показывает вниз, «Нижній Вавілонъ» — вверх. Туда и ша-

гает, чуть пританцовывая, авроровец, навстречу призывной музыке народного гулянья. Войдя во двор, он вдруг обнаруживает несуразный памятник отжившему миропорядку. На трех постаментах водружены царь, жена его и сын, о чем уведомляют соответствующие надписи. В подобных ситуациях матросу нечего раздумывать. Взрыв — и нет царя. Только братья Соколюки в длинных ночных рубахах отчего-то оказываются на дереве — то ли с перепугу, то ли еще с чего? (Соколюки — типичные фигуры второго-третьего плана — революцию они не делали, в гражданской войне участия не принимали, да и сейчас — кто они, с кем, против кого?) Еще две гранаты — и царская семья почил в бозе: счета сведены окончательно. Окончательно? Но отчего так смеется весь вавилонский люд? Идет заглавный титр фильма, сопровождаемый хохотом, свистом, выкриками, пением «Интернационала»...

Матрос Клим Синица (И. Гаврилюк), вернувшись с фронта, организывает в Вавилоне коммуны. Но согласуется ли идея коммуны с веками формировавшимся укладом сельской жизни? Можно взорвать, разнести в пух и прах царский трон, опрокинуть в море белую гвардию, но что прикажете делать с этими вот дядьками, сидящими на своих возах и не желающими первыми уступить дорогу один другому?

— Вот это и есть Вавилон, — поясняет мудрый Фабиан козлу — своему тезке и неизменному спутнику. — А Клим Синица хочет еще с такими коммуны построить...

Ситуация обозначена четко. С одной стороны, идея коммуны, с другой — реальная действительность вавилонской жизни. Что общего между тем и другим? Можно ли отыскать возможность перехода одного в другое? Как разрешить их очевидную противоречивость? Ответ на этот вопрос и должен дать фильм.

Фабиан — философ в духе Григория Сковороды, на могиле которого, как известно, начертано: «Мир ловил меня, но не поймал». В этом жизненном принципе по-своему выразилась та утопическая концепция отношения к миру, истоком которого является уже упомина-

нутый образ степного рыцаря, казака. Но утопичность можно преодолеть, если помнить о дуализме любой истины, следуя сквородианскому правилу: «Нужно везде видеть двое»⁵. Судя по всему, Фабиан это правило помнит хорошо — вот только он не уверен, чтобы эти враждующие половинки целого могли когда-нибудь соединиться. А потому благоразумнее выбрать что-то одно и быть свободным от другого. И хотя Фабиан живет в селе, но вместе с тем он поставил себя вне этой суеты, на самую границу жизни и смерти. Он мастерит вавилонянам гробы, бреет им бороды, не связывая себе ничем более. Этим и объясняется его

слава философа — кем же еще может быть человек, столь мало втянутый в житейские дела? Понятен и скепсис Фабиана по отношению к идее построения коммуны в Вавилоне — она ничуть не менее утопична, чем идея построения библейской вавилонской башни. Главным оппонентом намерений Синицы философ справедливо полагает саму реальную, повседневную жизнь села. Пусть мир перевернулся вверх тормашками — быт продолжает существовать в привычных, веками отшлифованных формах. Эта жизнь с ее нерушимым, казалось бы, укладом и находится в центре авторского внимания.

⁵ Г. Скворода. Твори, в двух томах. Київ «Наукова думка», 1967, т. 1, стр. 64.

«Вавилон XX».
Кадр из фильма



Традиция воссоздания 20-х годов в нашем кино, театре, литературе до недавних пор (сейчас ситуация несколько изменилась) была принципиально другой. В фокус непременно попадали представители главных противоборствующих сил, те же, кто непосредственного участия в борьбе не принимал, вызвали намного меньший интерес. Между тем общеизвестно, что революция есть процесс преобразования сознания самых широких слоев народа. Из этого и исходил Василь Земляк в романе «Лебединая стая», а за ним и Миколайчук в «Вавилоне XX».

Нет, не отвечает Вавилон идеалам Клима Синицы. Вот сельская красавица Мальва (Л. Полищук), предмет воздыхания многих вавилонян. Гордая, красивая, независимая и вместе с тем великая грешница, сельская хвойда, с бесстыдным лукавым прищуром бесовских глаз. После смерти мужа заявляется она прямо к Синице в коммуну с тем, чтобы сообщить, что завещана мужем коммуновскому мечтателю — вся как есть. Но Синица отталкивает Мальву — слишком реальна эта женщина, слишком много в ней жизненной плоти. «Ведь я, — сообщает он не без чувства гордости, — из другого теста, я замешан на красной глине. Поэтому иди себе. Я отсылаю тебя, во имя коммуны, во имя Фурье и Сен-Симона, дай доверяться до высоких идеалов любви и революции!»

Синица не замечает, что он смешон в этой ситуации. Мальва умирает со смеху, чувствуя свое превосходство. Мальва готова осмеять и коммуновского поэта Володю Яворского (А. Хостикоев), которому поручено проводить ее. Но красота представлений Яворского о будущем покоряет ее. Чувства прекрасного — вот чего не хватает суховатому Синице. В его мироощущении тоже ведь, как и у Фабиана, обнаруживается генотип романтической утопии казака из народных дум, но только лишено оно привлекательности, которая идет от широты души человеческой. Этим сполна наделен коммуновский поэт. Сердце Мальвы побеждено — идеальная мечта о грядущем соединяется с упругой плотью вавилонской грешницы. Превосходен эпизод любви Мальвы и поэта, любви

грешной, настоящей, земной, не боящейся прозы жизни. В фонограмме, сопровождающей эти кадры, песня «Йшли корови із діброви» соединяется с мычанием коров, лежащих на лугу, — рискованный и совершенно удавшийся эксперимент.

Оттого так и пугаются этой любви куркули — они сразу же почувствовали в ней своего смертельного врага. Ведь любовь Мальвы и поэта — прообраз грядущего, вырастающий не из некой идеальной конструкции — из самой жизни, оплодотворенной великой мечтой. Володя гибнет, но пуля бессильна что-либо переменить — под сердцем Мальвы уже проснулось дитя их любви. И, как и мечтал поэт, в коммуну вновь возвращаются спугнутые лебеди, а с ними возвращается сама жизнь. Прекрасная, мощная метафора, пронизывающая всю картину, получает свое логическое завершение. И в ней, в частности, видится продолжение традиций А. Довженко, в творчестве которого образ революции всегда связан с плодоносящим древом жизни, с высокой и чистой мечтой о будущем. (Достаточно вспомнить «Землю» и «Щорса».)

Образ, подобный Климу Синице, мы, пожалуй, встречали не раз, он легко узнаваем. Новизна же состоит в том, что этот традиционный образ проходит испытание реальностью. И он не выдерживает такой проверки — прекрасные мечтания Клим не сопрягаются с конкретной жизненной эмпирией. Перед нами тот замкнутый в себе персонаж, который служит знаковым обозначением определенной реальности. Выясняется безжизненность отвердевшей, традиционной оболочки кинематографического героя, его оторванность от означаемой им действительности.

Нельзя сказать, чтобы нечто подобное входило в авторскую установку. Нет, намерение было иным — Миколайчук вовсе не собирался подставлять на место Клим Синицы условный персонаж — сценарий это подтверждает. Намерением было, по всей видимости, воссоздание романной структуры образа, который у Земляка постоянно как бы раздваивается на условный и реальный человеческий облик, равно как и другие центральные персонажи;

крайнее выражение этой художественной установки — Фабиан, в котором и автор и другие герои постоянно подозревают способность обраться в своего козла и наоборот. Но, следуя избранной поэтике, Миколайчук смог создать имманентный ей образ действительности и не сумел осуществить задуманное относительно Клима Синицы, который остался в рамках кинематографического штампа. Критика этого образа изнутри созданного Миколайчуком художественного мира совершилась вопреки воле автора. Но, как известно, иные ошибки стоят побед, так и в данном случае — заметнее стали достоинства поэтики, которую чаще всего упрекают в эстетском отношении к действительности. Существой последняя в виде условной декоративной массы, «ненастоящность» Клим Синицы себя не обнаружила бы. И другое — при всей кажущейся случайности этой неудачи, в ней есть своя закономерность: состоит она в том, что эволюционируя, тот или иной тип героя рано или поздно обнаруживает свою исчерпанность, так выявляет себя необходимость поиска принципиально новой художественной структуры.

В отличие от Клим Синицы кулак Бубела (К. Степанков) — апологет прошлого. Вавилон должен остаться таким же, каким был — вот его точка зрения. Яркая актерская индивидуальность Степанкова сообщает этому персонажу достаточную выразительность. Бубела совсем не глуп, довольно проницателен, он чувствует, откуда грозит опасность. Но даже уничтожив Яворского, он ощущает себя уже покойником, заказывает гроб.

Заметим, кстати, что в системе образов «Вавилона XX» есть что-то родственное замечательному фильму «Древо желания» Т. Абуладзе, хотя художественный уровень грузинской картины, бесспорно, выше. И там и здесь у прошлого и будущего есть свои апологеты, принимающие свою мечту за единственную реальность. И у Абуладзе и у Миколайчука истинной победительницей оказывается любовь, которая даже после гибели жива, ибо в мире остался ее нетленный след, означающий грядущую победу того, что не смогло прорасти в реальной, всамделишной, непридуманной жизни.

Видимо, эта похожесть мотивов не случайна; в ней явлен один и тот же типологический вариант национального искусства, преодолевающего определенный кризис своего развития.

Во время недавнего обсуждения проблем грузинского кино в журнале «Искусство кино»⁶ обнаружилось, впрочем, что понятие «кризис» вызывает порой неоправданно резкую эмоциональную реакцию. Ведь речь идет о том, что в любую эпоху «сдвиг и слом обнажают для аналитического глаза скрытые структуры, и все тайное становится явным. Кризис — это как бы объективный «анализ», которому подвергает себя сама действительность, упреждая наши попытки анализа; недаром слово «кризис» означает «суд» и родственно слову «критика»⁷. Выявить наличие такого «анализа», которому подвергает себя действительность того или иного искусства, — значит выявить и наличие какой-то кризисной ситуации в нем (именно это, как мне кажется, и было предметом статьи Ю. Богомолова⁸, положившей начало дискуссии). Фиксация кризиса вовсе не есть поэтому неопровержимое утверждение упадка. Критика искусством собственных мотивов, образных формул и схем, выявление их мифологичности есть не что другое, как осознание в себе новой жизни, ощущение нарождающейся способности воспарить над привычными формами, в которые укладывалась доселе познаваемая, постигаемая действительность, понимание, поначалу еще смутное, несоответствия этих форм новой, изменившейся реальности. То, что подобная критика присутствует в ткани «Древа желания» и «Вавилона XX» (неполная авторская ее осознанность говорит как раз об объективности процесса), и есть лучшее свидетельство сказанному.

Род подобной критики изнутри испытал недавно и украинский театр. В окончательно, казалось бы, заштампованном персонаже знаменитой пьесы Ивана Франко «Украденное счастье» Богдан Ступка, тот самый, который

⁶ См. «Искусство кино», 1979, № 11, 12.

⁷ С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. М., «Наука», 1977, стр. 237.

⁸ См. «Искусство кино», 1978, № 11.

так здорово сыграл Ореста в «Белой птице...», и режиссер С. Данченко отыскиали новую, необычную для украинской сцены художественную структуру, совершенно не случайно вызвавшую в памяти героев Гоголя и Достоевского⁹, к которым следует присоединить и персонажей Коцюбинского и Стефаника.

Но вернемся к фильму. Вспомним, что от Мальвы отказывается не только Клим Синица, но и мудрый Фабиан. Разница в том лишь, что отказ философа совершается в воображении. Мальва приходит к Фабиану, в его сознании возникает прекрасное видение танца, во время которого он объясняет ей: «Если я позволю себе один раз — захочется и второй, третий...» А это уж непозволительно — миру не дано поймать философа в свои сети.

Видения Фабиана образуют своего рода систему отступлений от сквозного повествования; они выступают средством остранения фабулы, увеличивают жанровую емкость, втягивают в мир фильма дополнительное жизненное пространство. В этих кадрах ощущается одиночество тоскующей души героя, его неутоленная потребность высказаться, приблизиться к реальной жизни, броситься в ее клокочущий поток. Но он скован рамками роли, избранной им в театре человеческого бытия. Фабиана такая роль не может удовлетворить — на дворе иное уже столетие. И все же личина эта приросла к лицу — не отодрать сразу. И светлая мелодия Фабиановой души, кажется, никогда не коснется струн его скрипки... Он — не от мира сего и изменить эту свою позицию уже, кажется, не в силах.

Однако он меняет ее. Что-то перестраивает способ Фабианова мироощущения, что-то толкает его к действию. Судя по всему, весть о том, что у Мальвы будет дитя. Он чувствует вдруг к ней какую-то новую совсем нежность. А потом он погибнет. Будет праздник Иордани и попытка кулацкого бунта. И будут стрелять в Мальву, а он примет ее пулю. Не мог Фабиан позволить загубить нарождающееся будущее, которое он ощутил, в которое он,

скептик, поверил. Эта вера привела его под кулацкие ружья, заставила, наконец, сбросить опостылевшую маску.

Как видим, в героях фильма акцентируются не индивидуальные, а типические черты. В типическом же, по замечанию Т. Манна, «всегда есть очень много мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, — это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь»¹⁰. Но по ходу движения фильма перед его героями так или иначе открывается возможность сломать границы навязанных им жизнью социальных ролей, выйти за их пределы. Вот здесь-то и обнаруживаются отношения персонажей с будущим. Не смог разорвать свои путы Данька, поставивший на прошлое и проигравший свою судьбу. Лукьян же оказался прозорливей, сумел угадать, что будущее несет ему, простому сельскому парубку, колоссальные возможности жизнепроявления. Их сосед, середняк Явтушок Голый (Б. Брондуков), напрягается в попытке выгадать себе лучшую долю. Но критерии у него чисто утилитарные: ему не важно — прошлое ли, будущее, было бы лучше ему, Явтушку.

Заметней всех в этом ряду Мальва (Л. Полищук). Но именно с ее образом связан, мне кажется, один из самых заметных недостатков картины. Мальва, какой она предстала в фильме и типажно, и по явной эксцентричности поведения — это женщина, демонстративно не соответствующая традиционным представлениям о том, какой должна быть, как должна вести себя украинская крестьянка. Эксцентричность этого персонажа подчеркивается свободным развитием фабулы фильма, позволяющим переходить от одной ситуации к другой практически без всяких мотивировок. И что же? Даны кряду, встык несколько эпизодов: мы узнаем об отношениях Мальвы с Даньком, видим ее в эпизоде смерти мужа, затем у Фабиана, в коммуне у Клим Синицы... Однако в ее поступках трудно уловить логику, потому что

⁹ См. Кира Питоева. В поисках украденного счастья. — «Театр», 1979, № 12.

¹⁰ Томас Манн. Собр. соч. в 10-ти томах. М., ГИХЛ, 1959, т. 9, стр. 175.

поступки эти никак не соотношены с характером, с индивидуальностью. Когда нет достаточно выразительного характера, может выручить опора на тип. Отказавшись от этого традиционного хода, режиссер и актриса в то же время не сумели создать достоверный образ, чем в немалой степени снизили общее впечатление от фильма, поскольку речь идет о центральном персонаже картины. Видимо, все же было бы целесообразнее идти от типической формы, показывая, как героиня постепенно разрушает ее в процессе осознания новой, изменившейся жизни.

Однако и там, где режиссер следует этим путем в обрисовке персонажей, сквозь традиционный национальный тип так и не пробивается живая человеческая личность. В результате опять-таки логика поступков героя остается скрытой от зрителя, а изменения, происходящие с героями, лишь декларируются — они не укоренены в ярких человеческих характерах. Это не может не подрывать развитие главной темы фильма — роста личности в новых исторических условиях, отрицания традиционных, архаических национальных типов.

Мне приходилось слышать мнение, что «Вавилон XX» косноязычен. В какой-то мере это так — в фильме есть непреодоленные противоречия, особенно наглядные в финале, в эпизоде кулацкого бунта во время религиозного праздника Иордани. Автор изменяет здесь своей установке на открытие личностного в привычной оболочке типичного, мифологического. Традиционны, почти опереточны кулаки, слишком живописна развернувшаяся драка... Но это противоречия поиска. Вспоминаются слова А. П. Чехова о том, что, если у начинающего писателя выходит все сразу, ему крышка, пиши пропало! Автор «Вавилона XX» временами сбивается, теряет нужные слова. Складывается новая система равновесий, новая гармония — может ли тут все получиться единым махом? Подождем — художник растет, а крылья обретают не сразу.

Киев

Печатаю статью С. Тримбача, редакция приглашает кинематографистов и зрителей высказать свое мнение о фильме «Вавилон XX».

Андрей Плахов

Постижение или адаптация?

«НЕСКОЛЬКО ДНЕЙ ИЗ ЖИЗНИ И. И. ОБЛОМОВА» По мотивам романа И. А. Гончарова «Обломов». Сценарий А. Адабашьян, Н. Михалкова. Постановка Н. Михалкова. Оператор П. Лебешев. Художники А. Адабашьян, А. Самушкин. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Б. Бобровский. «Мосфильм», 1979.

В любом значительном явлении искусства отчетливо видны два слоя. Тот, который сознательно выведен, «предусмотрен» его создателем. И другой — как бы спонтанно возникающий при наложении художественного образа на изменчивую действительность, на усложняющийся духовный опыт людей других поколений. Если «другого» не возникает, произведение обычно обречено на забвение зрителей.

Известно: сценическая постановка пьесы — это уже новое явление, живущее своей особой жизнью. И в то же время это другая жизнь пьесы. Противоречие не снимается и в идеальном случае, когда режиссер в самом тесном контакте с драматургом «один к одному» переносит его замысел на сцену. Но что значит «один к одному»? Восприятие мира у двух художественных натур одинаковым быть не может.

И вот мы имеем «Чайку» Станиславского наряду с «Чайкой» Чехова. Как ни близки они, все же не тождественны. С годами обнаружился зазор, незаметный в момент премьеры, и, значит, оказались возможны иные прочтения «Чайки». Пьеса с годами открывала все новые и зачастую неожиданные современные смыслы.

А тем временем спектакль Станиславского зажил своей жизнью, стал исходной точкой для целого театрального направления. И те, кто ему привержен, видят свою полемическую

Начало дискуссии см.: «Искусство кино», 1980, № 5, статьи Р. Кречетовой и Ст. Рассадина.

задачу в неколебимой верности театральному первоисточнику. Первоисточник же для них — не только сам Чехов, но и Чехов, открытый для сцены Станиславским.

Почему статья о Гончарове начата совсем с другого писательского имени? Не потому ли, что постановщик фильма «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» Никита Михалков создал одну из лучших кинематографических версий Чехова? Вспомним, никому тогда даже в голову не пришло упрекать режиссера, что он «дописал» классика, дополнил «Платонова» мотивами других чеховских произведений, осовременил духовный контекст пьесы. И хотя прошло немногим более трех лет, фильм «Неоконченная пьеса для механического пианино» уже доказал свою несиюминутность. Картина предоставила богатый материал для размышлений о стиле современного кинематографа, дала пример стиля другим экранизациям. Словом, зажила своей жизнью.

И если мы все же собираемся теперь заняться прямым сопоставлением нового фильма Михалкова с романом Гончарова, на то существует две причины.

Во-первых, создатели фильма вовсе не открещиваются от Гончарова: да, экранизация по мотивам, современное прочтение... Н. Михалков призывает внимательно перечитать книгу и там — именно в ней, и только в ней — обнаружить основание для той новой трактовки образов, которая предложена в картине. «Читая внимательно роман Гончарова, — говорил Михалков одному из журналистов, — нельзя не заметить... что автор целиком на стороне Обломова, что он любит его. Со школы нас приучили считать, будто Обломов — это диван, халат, тапочки; Штольц — деловой положительный человек, а Ольга Ильинская — чуть ли не будущая революционерка...» Режиссер полагает, что «актуальность» обломовщины кончилась. Порок обломовщины сменился пороком штольцевщины. В чем этот не менее опасный порок? В расчетливости, в общении с человеком, пока он нужен. Таков Штольц. Поэтому главная проблема в фильме (она же и современная) — проблема Штольца и — шире — «штольцевщины»...

И далее: «Обломова мы намеренно романтизировали, по-новому взглянули на этот характер. Человека, не сделавшего в своей жизни зла, подобно Илье Ильичу, уже можно считать принесшим добро. Обломов не принимает участия в жизненной суете штольцев не потому, что он бездельник, просто у него другая, органичная для него, связь с окружающим миром...»¹

Итак, конфронтация картины с романом или, скажем осторожнее, с привычной — еще с добролюбовских времен — его трактовкой вошла в намерение режиссера, осуществлялась им осознанно и, так сказать, программно.

А во-вторых, согласимся, что роман и впрямь нуждается в очищении от искусственных, односторонних его толкований; следы таких толкований, кстати, заметны в фильме и побуждают снова задуматься о некоторых исходных целях и принципах экранизации классики.

Вслед за Ст. Рассадиным, который это подчеркивает, и за Р. Кречетовой, которая то же самое негласно подразумевает², оговоримся: речь идет не о том, чтобы «копировать» классику. Такие призывы время от времени раздаются, но они лишь способны скомпрометировать идею подлинного уважения к культурным ценностям. Подобным призывам легко противопоставить аргумент Л. Аннинского, заметившего в период полемики по поводу фильма «Дворянское гнездо», что тому, кому интересен Тургенев, и только Тургенев, лучше бы заглянуть на полку и взять зачитанный томик. Но эта же аргументация перестает убеждать, когда мы осознаем, что и классик, и его современное прочтение по сути своей неразделимы. Если при самом широком спектре интерпретаций мы позабудем о границах, за которыми первоисточник отказывается «сотрудничать» с сегодняшним его истолкователем, наступит крах, и мы будем вправе говорить уже об искажении произведения, а не об интерпретации.

Установить раз навсегда границы, где интерпретация переходит в искажение, вряд ли возможно. Каждое новое обращение к класси-

¹ См. многотиражную газету ВГИКа «Путь к экрану», № 32, 1979 г.

² См. их статьи в «Искусстве кино», 1980, № 5.

ке ставит, наряду с другими, один, по-видимому, главный вопрос: попытки заново, с современных позиций осмыслить литературный текст обеспечены нравственным чувством толкователя, необходимым запасом понимания, с которым он открыл книгу. Дерзка, самонадеянна сама попытка «соревнования» с классиком в общехудожественном смысле. Но ведь и эстетический результат возникает не сам по себе — только в силу нравственной потребности пережить именно сегодня тот жизненный материал, к которому обращается художник.

●

Появление «Обыкновенной истории» и «Обломова» — событие в нашей литературе принципиальное. Если Пушкин, Лермонтов, Гоголь, изживая романтизм, возвестили расцвет

русского социального романа, дали первые его яркие образцы, то на долю Гончарова (как и Толстого, Тургенева) выпала другая историко-литературная задача. Период преодоления юношеского романтизма кончился у автора «Обыкновенной истории» еще до начала его писательской карьеры. Причем его достижения носили уже не пионерский, первооткрывательский характер, они выросли на подготовленной, плодотворной почве. Реализм Гончарова как-то сразу отлился в те классические формы, которые вообще свойственны реализму XIX века в пору его расцвета.

«Несколько дней из жизни И. И. Обломова».
Обломов — О. Табаков



Присмотримся внимательнее к персонажам главного гончаровского романа. Кажется, мы знаем о них все, и не только в пределах книги. Наследственные корни и воспитание, традиция и уклад жизни, образование и окружение — весь этот комплекс, данный с предельной точностью, очерчен писателем по отношению к Ольге, Обломову, Штольцу, Захару, вдове Пшеницыной. Кто есть кто? — судя по всему, этот вопрос вообще не должен возникнуть у читателя, настолько целен и понятен духовный облик каждого из героев, малейшие движения их сердец. Насколько подробно мотивированы их поступки, в которых, кажется, нет места случайности. Если же порой поведение Ильи Ильича и озадачивает его практичного друга, то лишь исключительно в житейском плане. Подоплека и характера и судьбы, определяющая это поведение, достаточно видна Штольцу — тем более нам, читателям XX века.

Подчеркивая это, трудно в то же время не согласиться с оговоркой Ст. Рассадина о художественной несоизмеримости всех трех главных персонажей, особенно Обломова — с Ольгой и Штольцем. Но и здесь должна идти речь не о мере последовательного применения метода, а, скорее, о разной степени художественной, пластической завершенности характеров Ольги и Штольца.

Исходя из отмеченного им различия, Ст. Рассадин в своей статье уделяет главное внимание социальной теме романа (и ее отсутствию в фильме), очерченной контуром: Обломов — Обломовка — обломовщина. Не менее важно, однако, проследить, каким содержанием наполняется в картине еще и традиционный сюжетный треугольник: Обломов — Ольга — Штолец.

Пожалуй, только дважды в романе возникает мотив тайной смуты, неуловимых душевных импульсов, природа которых не ясна тому, кто их ощущает, и не до конца проявлена автором. В обоих случаях этот мотив связан с Ольгой Ильинской. Первый раз это было душным вечером на даче, когда Ольга гуляла в саду с Обломовым и ее охватил «лунатизм любви», сделалось страшно, нарушилось рав-

ное, контролируемое интеллектом, течение молодого чувства. Позднее, полюбив Штольца, Ольга склонилась к тому, чтобы счесть свое прежнее увлечение скорее предчувствием встречи с подлинным героем ее жизни, а насчет своего состояния в тот душный вечер так ничего и не решила. Но вот уже много позднее Ольга Штолец снова ощутила симптомы душевной тревоги, растерянность оттого, что слишком уж ровно и спокойно разлилось ее счастье, словно усыпляя ее, словно неся... к отринутому обломовскому идеалу.

Эти страницы четвертой книги романа художественно менее совершенны, чем его основная часть, но именно они укрепили взгляд на Ольгу как на натуру, в духовном отношении намного превосходящую обоих мужчин, как на новую женщину, не способную удовлетвориться ни обломовской тишиной, ни штольцевской бурной активностью. Между тем любое из этих двух жизненных кредо требовало от Ольги деятельности (либо, напротив, бездеятельности) чисто эгоистической, направленной только на самое себя. А в Ольге видели тягу к самовыявлению как раз в общественной сфере. Насколько, что постепенно в читательском и критическом сознании сложилось представление о ней как о героине-подвижнице, в потенции способной на такие же поступки, как Елена из «Накануне» или даже Вера Павловна из «Что делать?»

Скажем прямо, эта точка зрения, хотя и вошедшая в учебники, явно преувеличена. Ибо основана она не на тексте и не на духе романа, а на отдельных намеках, которые не случайно не были развиты писателем, ограничившимся, видимо, более полным выражением духовных возможностей своей героини в пределах самого сюжета.

Сложилась и другая крайняя точка зрения. Ее приверженцы, видя в Ольге всего лишь первую из русских феминисток, настороженно относятся даже к самым скромным проявлениям «эмансипированности» гончаровской героини, вменяют ей в вину рассудочность, самолюбование, неискренность. Так полагает и Н. Михалков. Об Ольге он судит без реверансов: «Стремясь вытащить Обломова из спячки,

она, тем не менее, ставит себя в положение доктора, спасшего безнадежно больного. К высоким побуждениям примешивается доля тщеславия и некоторого кокетства перед Штольцем. В сущности, она занимается самолюбованием...»³.

Да и любила ли она вообще Обломова? Или просто завлекала его, движимая тщеславной целью перевоспитать, изваять из залежавшегося на диване «тюфяка» что-то вроде мужского варианта Галатеи?

Подобные вопросы еще не приходили на ум современнику Гончарова А. Дружинину, который одарил Ольгу эпитетами: «юная», «горделиво-смелая», «бесподобная». Но все же самые сокровенные свои симпатии критик отдал не ей, а другой героине, о которой он писал: «Агафья Матвеевна, тихая, преданная, всякую минуту готовая умереть за нашего друга (Обломова. — А. П.), действительно загубила его вконец, навалила гробовой каменью над всеми его стремлениями, ввергнула его в зияющую пучину на миг оставленной обломовщины, но этой женщине все будет прощено за то, что она много любила»⁴.

Сторонники этого взгляда существуют и поныне⁵. Тот факт, что Агафья Матвеевна, как ни крути, стала злым ангелом Обломова, их уже вовсе не заботит. Зато дружининская «похвала любви» простой, неискушенной женщины, беззаветно преданной «барину с нежной кожей», сегодня настолько овладела некоторыми умами, что Ольга, как и ее «головное» чувство к Обломову, как и его пугливая ответная любовь, — все в свете подобного прочтения поблекло, отошло на задний план.

Фильм Н. Михалкова, ограничиваясь «несколькими днями из жизни И. И. Обломова», не включил в их число дни, месяцы, годы, проведенные героем на Выборгской стороне — в «петербургской Обломовке», что уже само по себе симптоматично. О них скупо сообщается только в закадровом тексте. Агафья Матвеевна вообще отсутствует в фильме. Зато ее любя-

щая тень словно преследует, безмолвно комментирует образ Ольги, какой она предстала в картине, в ее главных фабульных эпизодах.

Ольга из фильма — прямая противоположность идеалу любви молчаливой и бескорыстной. Она, скорее, из тех «бледных, печальных дев... в которых светятся «мучительные дни и несправедливые ночи», у которых всегда есть что-то вверить, сказать, и, когда надо сказать, они вздрагивают, заливаются внезапными слезами, потом вдруг обвивают шею друга руками, долго смотрят в глаза, потом на небо, говорят, что жизнь их обречена проклятию, и иногда падают в обморок». В романе Илья Ильич с боязнью обходил подобных дев, в фильме одна из них с таким рвением за него принимается, что Илья Ильич буквально чудом спасся от ее агрессивности.

Это не преувеличение. Недаром авторы фильма намеренно стилизуют Ольгу под тип, уже знакомый поклонникам таланта (очень самобытного и яркого) Е. Соловей по прежним ее ролям. Например, под тип манерной кинодивы, в которой прихотливо сочетаются черты «вамп» и «инженю», а поведение, в зависимости от ситуации, приобретает то мелодраматическую, то слегка пародийную окраску.

На этот раз первая превалирует у Е. Соловей в сцене «душного вечера», который озаряется на экране не только зловещими бликами молний, но и откровенно пробуждающейся чувственностью Ольги. Михалков тут, в отличие от автора романа, изъясняется без обиняков: то, что происходит с героиней, никаких разночтений не вызывает. Зато зреет сомнение другого рода: от кого идут расставленные здесь все точки над «и»? То ли от недостаточного вчитывания в сам текст «Обломова», то ли от излишнего доверия к кривым зеркалам, в которых иным толкователям видится его ясная система образов?

Эпизоды встреч Обломова с Ольгой на даче лишены психологической прозрачности, лирического обаяния, которые их отличают в романе. Не будем пока говорить об Илье Ильиче, ибо для этих сцен решающее значение приобретает настрой, задаваемый Ольгой. Ее кап-

³ См.: «Путь к экрану», № 32, 1979 г.

⁴ «Иван Александрович Гончаров. Его жизнь и сочинения». Сборник историко-литературных статей. М., 1912, стр. 137.

⁵ См., например: Ю. Лощиц. Гончаров. М., «Молодая гвардия», 1977.

ризная нервность, имитирующая духовность, ничего общего не имеет с «девичьей мечтой», «любовной игрой», «невинным кокетством», «гуманной миссией», из которых складывается в романе отношение Ольги к Обломову. Единственный элемент, который сохранился от Гончарова, — комический, но и он подвергся коренному переосмыслению. Писатель намеренно иронически «снижает» тему взаимоотношений влюбленных, памятуя о разнице, существующей между ними. Ольга юна, хороша собой, свободна от закоренелых условностей, устремлена в будущее. Обломов с трудом несет гнет прошлого — своего и предков, он в тридцать с небольшим отказался от всякого движения, застыл в ленивой медитации. К тому же герой на экране выглядит — как и у Гончарова — помятым, обрюзгшим, страдает одышкой и ячменями.

Ст. Рассадин, впрочем, привлекая в союзники героев романа, усматривает в Обломове «красивую — во всяком случае, не уродливую полноту», «своеобразный, хоть и отмирающий эстетизм», «поэзию барственности». Его не смущает, что подобное восприятие («поэзия барственности»!) сближает его точку зрения с восприятием Обломова... Захаром или вдовой Пшеницыной. Но, как бы то ни было, попытки Ольги расшевелить этого увальня, так же, как и вложенные в уста Обломова фразы из романтического лексикона, неизбежно начинают восприниматься не иначе, как с иронией.

Только ирония в данном случае — это, согласно предложенной кем-то формуле, не что иное, как любовь с определенной дистанции. В повести «Литературный вечер» Гончаров писал: «Художник, конечно, не должен соваться своею особою в картину, наполнять ее своим я — это так! Но его дух, фантазия, мысль, чувство — должны быть разлиты в произведении, чтоб оно было созданное живым духом тело, а не верный очерк трупа»⁶...

Вспомним также, как программно-негативно характеризует Обломов продукцию современных ему литераторов: «В их рассказе слыш-

ны не «невидимые слезы», а один только видимый, грубый смех, злость».

Метод Гончарова, при всей его кажущейся «объективности», тоже отличается не грубым смехом и злостью, а, скорее, добродушным, светлым юмором, таким сочувственным пониманием природы человека и его несовершенств, что именно в нем, в этом понимании, следует искать наиболее полное проявление личности писателя, его способности воспринимать жизнь во всей ее полифоничности.

Иной подход мы встречаем в фильме.

Так, если Ольга из книги, пусть и не выражая явных общественных стремлений, все же олицетворяла этический идеал, обаяние осознающей себя женственности не только для персонажей романа, но и — тому есть достаточно свидетельств — для самого писателя, то авторам фильма она кажется во многом иной. Для Гончарова то была девушка с нетрадиционной задачей: она не просто рельефно выявляла личность основного героя, а оценивала ее с достаточно независимой нравственной позиции. Обладая скромными возможностями, предоставленными ей в обществе, она употребила их не на культивирование женских достоинств, принятых в свете, а на такое утверждение себя в жизни, которое сделало бы ее равной мужчинам.

Ольга в фильме интеллектуально несравненно беднее, а ее претензии — в манерах, интонациях, жестах — выявлены значительно активнее. Она оказалась поэтому как бы несостоятельно эмансипированной. И потому в значительной степени духовно обесцененной в глазах зрителей.

По той же причине в фильме оказался утрачен тот нравственный камертон, проверку которым проходили в романе оба главных героя. И это, помимо общей потери в глубине постижения нравственного смысла романа, повлекло за собой потери и в обрисовке духовного противостояния Обломова и Штольца. Лишившись важного «посреднического» звена, углубляющего разделяющий их контраст, и Штолец и Обломов потеряли всякую возможность для спонтанного проявления своей сути во всей полноте сюжетных обстоятельств и

⁶ И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8-и томах. М., изд-во «Правда», 1952, т. 7, стр. 155.



коллизий. Правда, это звено — не единственное. Другими, едва ли не более важными, звеньями в романе служит прошлое героев — Обломовка, их социальное настоящее — русская действительность второй половины XIX века — «обломовщина».

Здесь нам придется сделать экскурс в историю литературной критики. Со школьных лет живо представление об Обломове — продукте и жертве крепостнического уклада жизни. Негативный смысл «обломовщины» ясно обозначен в самом романе, в статье же Добролюбова исчерпывающе раскрылись и все социально-исторические корни этого уродливого явления русской жизни. В Обломове сконцентрировались общественные противоречия эпохи, когда

«Несколько дней из жизни И. И. Обломова».
Ольга — Е. Соловей

барство и рабство, взаимопроникая друг в друга, породили тип психологии ущербной, апатичной, бессильной решать какие-либо позитивные задачи. Добролюбов пишет о гончаровском герое: «Он раб каждой женщины, каждого встречного, раб каждого мошенника, который захочет взять над ним волю. Он раб своего крепостного Захара, и трудно решить, который из них более подчиняется власти другого»⁷. Эта ситуация исторически настоль-

⁷ Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 3-х томах. М., «Художественная литература», 1950—1952, т. 2, стр. 118.

ко содержательна, что до сих пор несет в себе актуальный воспитательный смысл.

Точка зрения Добролюбова, не отрицавшего достойных личных качеств и задатков Обломова, отнюдь не была крайней. В русской критике высказывались и более радикальные идеи по поводу обломовщины. Так, в юбилейном критическом сборнике, выпущенном к 100-летию со дня рождения Гончарова, можно встретить утверждение, что Обломов — барин времен упадка, представитель закоренелого крепостничества. Отвергая добролюбовские параллели с образами «лишних людей» — с Онегиным, Печориным, Рудиным, — сторонники такого взгляда отказывают Обломову в интеллигентности и даже в обыкновенном уме. Гончаровский герой в их представлении — недоумок, персонаж, изначально не способный подняться до какого бы то ни было сознательного отношения к жизни. Поэтому он интересен не как личность, а только как тип. Здесь явно сказались крайности раннего социологизма: значение большого романа русской литературы, его нравственной проблематики сводилось к отражению короткого переходного периода, когда крепостническая Русь вступила в стадию «самопроизвольного (?! — А. П.) вымирания»⁸.

Противоположный взгляд на обломовщину принадлежал критикам либерально-славянофильского направления. Они чувствовали родственность мироощущения Обломова своей собственной общественной позиции. Неудивительно, что именно в этом лагере обломовщина с самого начала была возвышена до некоего национально-патриархального идеала. Правда, почвы для этого в самом романе было явно недостаточно, недаром Ап. Григорьев упрекал Гончарова за неспособность «идти за идеей». Это не помешало, однако, западнику Дружинину, исходя из бесспорной привлекательности отдельных черт Обломова, непомерно их преувеличить и тоже сделать попытку — в полемике с Добролюбовым — реабилитировать об-

ломовщину как явление. Среди его аргументов внимание привлекает один, который мы приведем полностью: «Обломовщина в слишком обширном развитии — вещь нестерпимая, но к свободному и умеренному ее проявлению не за что относиться с враждою. Обломовщина гадка, ежели она происходит от гнилости, безнадежности, растления и злого упорства, но если корень ее таится просто в незрелости общества и скептическом колебании чистых душою людей пред практической безурядицей, что бывает во всех молодых странах, то злиться на нее значит то же, что злиться на ребенка, у которого слипаются глазки посреди вечерней, крикливой беседы людей взрослых. Русская обломовщина, так, как она уловлена Гончаровым, во многом возбуждает наше негодование, но мы не признаем ее плодом гнилости или растления. В том-то и заслуга романиста, что он крепко сцепил все корни обломовщины с почвой народной жизни и поэзии — проявил нам ее мирные и незлобивые стороны, не скрыв ни одного из ее недостатков. Обломов-ребенок, а не дрянной развратник; он — соня, а не безнравственный эгоист или эпикурец времен падения»⁹.

К сожалению, эта точка зрения нашла своих adeптов и в наше время. Откроем на страницах 184—185 книгу Ю. Лощица «Гончаров», выпущенную в 1977 году в серии «Жизнь замечательных людей». Так мы прочитаем буквально следующее:

«...Вот он, знойно-распаренный, влажно угревшийся, со слипшимися локонами, со сладким сгустком слюнки за щекой, — сможем ли мы что-нибудь предложить ему взамен этого счастливого всхлипа сквозь дрему (?! — А. П.), этого причмокивания?.. Может быть, ему сейчас снятся самые первые дни его существования. Во сне все его жизненное время сжимается, и длительность личного бытия он узревает как бы в одной точке, в которой он сразу и младенец, и отрок, и зрелый муж. Вот свернулся он калачиком, и все возрасты, все размеренные ощущения свободно, не мешая друг другу, перетекают в нем по кругу, от лба, по

⁸ Н. К о р о б к а. Процесс самопроизвольного вымирания крепостнической Руси в романе «Обломов». В сб. «Иван Александрович Гончаров. Его жизнь и сочинения». Сборник историко-литературных статей. 1912, стр. 156—163.

⁹ Там же, стр. 139.

спинному стволу, до колен и щиколоток, из сустава в сустав, из сосуда в сосуд. И все сны, которые когда-либо снились ему и его предкам, сейчас становятся равноправными, и любой из них может его навестить — обрадовать или растревожить...

...Теперь он родня любому лесному зверьку (Sic! — А. П.), и во всякой берлоге его примут как своего и оближут (Sic! — А. П.) языком.

Он — брат каждому дереву и стеблю, по жилам которых протекает прохладный сок сновидений. Даже камням что-то снится. Ведь камень только прикидывается неживым, на самом деле он застывшая, успокоившаяся мысль (?!! — А. П.)

Так вот спит Обломов — не сам по себе, но со всеми своими воспоминаниями, со всеми (! — А. П.) людскими снами, со всеми зверями, деревьями и вещами, с каждой звездой, с каждой отдаленной галактикой (ох! — А. П.), свернувшейся в кокон...

Да простит нас читатель за пространность цитат, но в последнем случае важен именно тон, стиль, который у автора ведь тоже задействован идейно. У Лощица нет и речи о противоречивых чувствах, вызываемых у современного человека феноменом обломовщины, отношение к ней у критика сугубо апологетическое, сентиментально-восторженное. Впрочем, автор не ограничивается одними лишь эмоциональными всхлипами: он выстраивает весьма любопытную и по-своему логичную концепцию «Обломова», согласно которой получается, что реализм Гончарова есть не критический реализм, как мы все до сих пор полагали, а некий мифологический реализм: под ним разумеется не внешне орнаментальное, но органическое, структурное использование неких корневых сюжетных и образных мифологий. Так что стоит нам захотеть увидеть в Илье Ильиче Дон Кихота, и мы без труда его увидим; пожелаем мы ассоциировать Обломова с Гамлетом — и для этого найдутся известные основания. А разве не похож жизненный путь Обломова на историю мудрого сказочного дурака, которого судьба знай осыпает ударами, а потом вдруг вознаградит за все и подарит

ему неслыханную красавицу Милитрису Кирбитьевну? А случайно ли совпадение корней «Илья — Илиада»? Нет, не случайно, конечно, ведь и «русская Илиада» начинается не случайно с Ильи Муромца, который тридцать лет, подобно Обломову (! — А. П.), сиднем просидел в избе...

Ряд таких «корневых» сопоставлений можно бы и продолжить, но только о чем они говорят? Конечно же, о необыкновенной емкости реалистического метода, художественной фантазии Гончарова, которая, естественно следуя традиции, сплавляла в новое качество самые разнородные «бродячие» сюжеты, каждый из которых получил под его пером в условиях российской жизни XIX века совершенно новое, особое наполнение.

Достаточно проигнорировать последнее обстоятельство — и Агафья Матвеевна впрямь покажется нам вылитой Милитрисой Кирбитьевой, а Обломов, выяснится, давно заслужил прослыть чуть ли не народным героем. Пройдет мимо нашего внимания даже самое очевидное: что сказочный сюжет, если он и присутствует в «Обломове», нещадно спародирован самой жизнью, русской жизнью середины XIX века, вовсе не такой детски-невинной, какой она почему-то видится современному исследователю. «Молодое общество» России ведь накопило к середине века достаточно трезвости и воли к критическому самоанализу, чтобы не только умиляться по поводу традиций, но и бросить на них беспощадно аналитический взгляд.

Совершенно ясно, что попытки преувеличить значение сказочно-фольклорных пластов в гончаровском романе связаны у Лощица с недооценкой его социально-критического пафоса.

Впрочем, здесь действует еще одно обстоятельство. Усиление роли мифологизирующих элементов, столь заметное в искусстве XX века, нередко вело к стремлению пересмотреть с этих позиций и шедевры классического реализма, ориентированные не на мифотворчество, а на (более или менее) последовательный историзм. Представители ритуально-мифологической школы в западном литературоведении

неоднократно пытались извлечь мифологические «архетипы» из романов Бальзака и Стендаля. При этом, однако, они всегда фатально утрачивали чувство реальности, породившей книги этих писателей, забывали о преемственности и общности, имманентно присущих всем формам исторически изменчивой, подвижной человеческой фантазии.

Проблема интерпретации художественного строя «Обломова», которая позволила бы органически слить конкретно-исторические, фольклорные, общефилософские элементы, стояла и перед авторами фильма. И, надо сказать, здесь они проявили большую гибкость, чем в отношении собственно интриги. Ни лобовой социологизм, ни лубочная условность, ни современные аллюзии в чистом виде не получили прописки на экране. В то же время создатели ленты, к сожалению, не проявили стойкости и перед концепциями вроде той, которая получила наиболее выпуклое выражение в книге Ю. Лощица. Но не только перед ней одной. В фильме Н. Михалкова заметны влияния и других толкований романа, в том числе — подчеркнем это со всей определенностью — и Добролюбовского. Вступив с каждым из этих толкований в известное соприкосновение, режиссер и пытался выстроить свою собственную линию, но она оказалась во многом и сбивчивой и эклектичной.

Лежание Ильи Ильича на знаменитом диване в квартире на Гороховой улице, его словесные баталии с Захаром, прием «гостей с холода» и тому подобное, словом, все сцены, которыми начинается — вслед за романом — фильм, вылеплены с тщательной обстоятельностью, выпукло и предельно близко к тексту, так что могли бы послужить хорошей киноиллюстрацией и к роману, и к статье Добролюбова. Но в этой однозначной иллюстративности ощутима и некоторая ограниченность. Так, при всем уважении к актеру Андрею Попову, ярко играющему Захара (оценка его игры Р. Кречетовой и Ст. Рассадным, впрочем, кажется мне чрезмерной: на мой взгляд, Захар Поповым все же несколько окарикатурен), трудно преодолеть тяжеловесную однозначность тех эпизодов, где он фокусирует на се-

бе внимание зрителей, — эпизодов, словно нарочито шаржированных, статичных, излишне ультимативных в расстановке сатирических акцентов. Нет здесь почти ничего от стилевого очарования прежних картин Михалкова, от свойственного этому режиссеру особого сочетания плотности бытовой среды с акварельной легкостью рисунка, с пружинистой несуетливостью ритма. Что же касается исполнителя главной роли Олега Табакова, то и он в этих эпизодах, при всей сочности, живости красок, на которые всегда тароват его талант, как будто с трудом преодолевает инерцию школьной традиции, набрасывая самый общий и пока, будем говорить правду, грубоватый абрис характера Обломова. Одним словом, ни на что иное, кроме как на вполне каноническое прочтение начальных глав романа, авторы пока не претендуют.

Все меняется, как только в квартире на Гороховой появляется Андрей Штольц (всеми признанная блестящая удача Юрия Богатырева!) и особенно с того момента, как оба друга покидают дом. Если сатира на дореформенное барство несет у Михалкова все же в основном иллюстративную функцию, то картина петербургской жизни — светской и деловой — обнаруживает блеск его свободной режиссерской фантазии. Дело не в том, что убыстряется внешний ритм, главное, что критика духовного убожества столичной жизни обретает нерв, наполняется острым драматургическим содержанием. Пробег героев-антагонистов по петербургским салонам и учреждениям в темпе «осеннего марафона» подготавливает завязку их философского спора, о котором речь впереди. Пока же отметим, что максимум художественного наполнения приходится снова, как и в «Неоконченной пьесе...», на эпизоды, которых фактически нет у Гончарова — они лишь обозначены в романе одной фразой, но не выписаны сколько-нибудь детально.

В этом видимом парадоксе прочитывается закономерность, вообще типичная для метода Михалкова в работе с классическими текстами. Поначалу нас как бы заманивают в знакомый художественный мир писателя, при-



*«Несколько дней из жизни И. И. Обломова».
Ольга — Е. Соловей,
Обломов — О. Табаков*

зывая в союзники также и каноны исторически сложившегося его восприятия. Но лишь только мы поверили, что перед нами Чехов или Гончаров, открывается новая страница, на которой оттиснут совершенно другой текст. Понятно, что связь (или разрыв) с автором здесь нам надо устанавливать заново.

Особенно принципиален для данной экранизации Михалкова его подход к «Сну Обломова». В нем — средоточие главных силовых линий романа. С одной стороны, это явный пример социального детерминизма. Обломов, засыпая, думает: «Однако... любопытно бы знать... отчего я... такой?... Да, отчего?... Должно быть... это... оттого...» Сон и впрямь с предельной ясностью отвечает на поставленный им вопрос. Но в то же время именно во сне,

это было бы странно отрицать, бродит мифический дух древних поверий, разворачивается завораживающая стихия народных обрядов, во всей своей сказочной мощи предстает «сонное царство». Тайна Гончарова — как удалось ему без малейшего насилия соединить оба плана повествования. То, что сделал Михалков, не вызывает у нас такого же восторженного недоумения (после книги Лощица экранная Обломовка не показалась нам неожиданной) и тем не менее обладает своей особой цельностью, которая, однако, имеет иную природу, чем в романе. Ее очень точно, с понима-

нием внутренних законов, установленных над собой художником, определила в своей статье Р. Кречетова.

Обломовка в фильме — это детство, невинность, неискушенность ума, своеобразная «вitalная духовность». Изобразительный строй «обломовских» эпизодов отличает жанровая живописность, то же внимание к детали, за которое Гончарова сравнивали с фламандскими мастерами. Но при этом изобразительный строй этих эпизодов в фильме лишен густых «фламандских тонов», напоен скорее скромным духом картин Венецианова.

Отец (Е. Стеблов) и мать (Е. Глушенко) заключают в себе идею патриархальной семейственности. В неторопливых речах дворни слышится наивность, позволяющая каждому рядовому событию перерасти в легенду, а нехитрый быт приобретает как бы бытийственный масштаб.

Главный лейтмотив «сна» — прелестный малыш, на фоне неоглядных природных пространств решительно пересекающий поле... Или тот же малыш в полумраке гостиной, куда свет едва проникает сквозь прикрытые ставни... Кинематографическая родословная этого образа очевидна, он не раз возникал в экранизациях последних лет: в «Дворянском гнезде» в «Неоконченной пьесе...» Но впервые на него ложится столь большая идейная нагрузка — дать ключ ко всему повествованию, при этом отнюдь не тот ключ, которого обычно ищет внимательный читатель Гончарова.

«Сон Обломова» дает у Гончарова ответ на вопросы, которыми и не задается фильм: почему герой романа утратил присущую ему в детстве пылкость ума, юношеские идеалы разума и света; отчего столь рано смирился с застойностью русской жизни; где коренится его страх перед действием, поступком? Оттого, отвечает на эти вопросы Гончаров, что в обломовском Эдеме мальчика воспитали барчонком, не научили критически, сознательно осмысливать знания, впечатления, самую жизнь — во всей ее дикости, застойности, неподвижности.

Детские эпизоды в фильме отвечают на другой, обратный по смыслу вопрос: почему ге-

рой картины не пошел по утоптанной колее карьеры, обогащения; отчего не стал приспособливаться к «застойной суете» общепринятых форм деятельности; в чем коренится его стойкость к соблазнам Штольца? Да в том, свидетельствует фильм, что Илюша с детства ощутил единение с природой, со своими корнями, испытал гармонию естественных радостей — и теперь для него нет других стремлений, нет иных идеалов, кроме идеалов природной непосредственности и детской незамутненности чувств.

Что стоит за подобным смещением акцентов? Почему, отдав дань критическому реализму в эпизодах на Гороховой, авторы экранизации в дальнейшем отказываются от принципа социальной типологии?

Р. Кречетова пишет, что Михалков поднимает из глубин произведения не исторически-конкретный, но, так сказать, его экологический смысл. Сказать, конечно, можно и так. Но тогда нужно объяснить, в чем преимущество и необходимость этого «иного смысла». Р. Кречетова видит объяснение и оправдание работы, проделанной авторами экранизации, в разработке линии взаимоотношений взрослого Обломова со Штольцем — линии действительно первостепенной важности. Но, анализируя ее, она неожиданно, вопреки своей явной симпатии к фильму, приходит к выводам, в сущности, пугающе банальным.

Оказывается, образы романа как бы спрессованы режиссером в историческом времени, увиденны в эпохальной перспективе, корни которой уходят в изначальную природную гармонию Обломовки и остроностальгически напоминают нам о себе еще и сегодня, в «рациональный век» НТР. В этой перспективе Обломов связывается уже не с галереей своих литературных предшественников, на чем настаивал Добролюбов, а с возникновением неконформизма как некоей духовной альтернативы буржуазности.

Но эта схема, действительно коренящаяся в структуре фильма и тонко препарированная Кречетовой, сама же себя и компрометирует. Будучи слишком «модернизированной» и «нравоучительной», она не только ничего не объяс-

няет и ничего нового не утверждает, но показывает, что фильм, если трактовка Кречетовой адекватна замыслу режиссера, умозрителен и по сути замкнут сам на себя.

Автор романа выявил диалектику духовных процессов в современном ему русском обществе, увиденном в единстве его омертвелых традиций, настоящего момента и никогда не реализованных возможностей. Автор же экранизации всего лишь ломится в открытую дверь, если и впрямь — по Р. Кречетовой — призывает «понять, как ограничены крайности — и крайность Штольца и крайность Обломова». Да, ни одна из них не породит гармонического мира. А вместе — разве породят? И удовлетворяет ли нас такая гармония, эклектически составленная из разнополюсных величин? К тому же величин, из которых предварительно был элиминирован их и конкретно-исторический, и реальный жизненный, психологический смысл?

То, что Р. Кречетова именуется «гармонией», для Ст. Рассадина есть нечто недовыстраданное, есть попытка разрешить глубокий социально-психологический конфликт «легким катарсисом элегии». Если Р. Кречетова подходит к фильму как бы изнутри, то автор статьи «Обломов без Обломовки», вопреки известной заповеди, обращает свой взор на то, чего в фильме нет. Но и такой подход бывает временами необходим. Установив, что в картине отсутствует подлинная гончаровская Обломовка, с несомненным очарованием, но неузнаваемо идеализированная Михалковым с патриархальных позиций, и впрямь становится легче понять, почему столь разительно изменился на экране Илья Ильич. Он лишился той самой социально-психологической определенности, которая в такой степени присуща манере Гончарова. Характер главного героя как бы разбалансирован. В одних эпизодах Обломов снижен, «обездуховлен», выведен бездумным сангвиником, в этих эпизодах в его портрете преобладают «комикующие» краски. Эту сторону образа Рассадина разбирает настолько детально, что почти забывает о другой — для авторов, безусловно, первостепенной. Вне поля зрения его статьи оказывается по сути и фигура

Штольца, как и его идейный конфликт с Обломовым. Вот почему выводы критика представляются хотя в целом и убедительными, но все же слишком уж категоричными, требующими уточнений.

Напомним некоторые исходные установки, на которые, по его же свидетельству, опирался режиссер, наполняя художественной плотью линию «Обломов-Штолец». Принципиальное значение для него имел вопрос, насколько далеко простираются искренность и доброта Штольца по отношению к его непрактичному другу. Вполне естественной прозвучала бы в этом контексте ссылка на Дружинина: ведь именно он склонен был упрекать Штольца (а заодно и Ольгу) в расчетливом практицизме. Как известно, после смерти Ильи Ильича супруги Штольца взяли его сына Андрея, оставив других детей Агафьи Матвеевны (которых при жизни фактически усыновил Обломов) на попечение их матери. Тут же выдвигается гипотеза: а как бы поступил в подобной ситуации Обломов, даже если бы судьба свела Штольца с женщиной самого низкого происхождения? Утверждается: наш герой не стал бы делить детей на «своих» и «чужих», позаботился бы и о слугах, оставшихся после хозяина. Вообще, он не потерпел бы малейшего ущерба, нанесенного другу, не стал бы судить его поступки, вмешиваться в его личную жизнь. Зато Обломов немедленно пришел бы на помощь Штольцу, если бы тот оказался в материальном затруднении, если бы серьезно заболел, если бы с ним произошло еще какое-нибудь несчастье... И если бы, в довершение всего, Илья Ильич сам был бы Штольцем!

Спору нет, Илья Ильич — голубиная душа, чистота неопишная, человек, никому в жизни зла не сделавший (если и разбил лакея, то «жалостными словами»). Но только его доброта, как и вообще все душевные ресурсы, не идут дальше намерений, глубже минутных побуждений — доводить их до поступков так же нелепо, как надеяться претворить в жизнь планы Манилова.

Еще менее обоснованно, однако, усматривать в поведении Штольца какую-то двойную игру.

Н. Михалкову показалась оскорбительной реакция Штольца на «тайну» Ольги — что объектом ее первого чувства был не кто-то «другой», а «всего лишь» Обломов¹⁰. Да, Штолец у Гончарова не на шутку рад этому обстоятельству, но вовсе не потому, что пренебрежительно относится к чувствам своего друга и заочно предает его. Причина тут как раз противоположная: Штолец настолько убежден в нравственной чистоте Обломова и его отношений с Ольгой, что сама мысль о ревности отпадает. Не свидетельствует ли это, как и многое еще, что сам Штолец наделен хоть и иной, но тоже чистой, благородной душой?

И все-таки — чем объяснить настойчивые попытки морально дискредитировать Штольца, обнаружить в его портрете негативный колер? Прежде всего, конечно, социальной характеристикой героя. Но поскольку авторы экранизации как бы выносят ее за скобки, им хочется выискать в друге Обломова какой-то чисто человеческий изъян. Юрий Богатырев, играющий Штольца легко, с подъемом, ярко, тем не менее с самого начала дает этот изъян почувствовать. Всего лишь легкий налет самодовольства, которого начисто лишен Обломов и который окрашивает каждый жест, каждое слово Штольца, сразу же наводит на мысль о его нравственной несостоятельности. Слишком в нем все правильно, слишком рассчитанно-оптимистично, и слишком он сам это сознает. С каким укором взирает он на тайную трапезу своего друга, он, поборник здорового, рационального питания! Нет, он не педант и, вычитав Обломову за нарушение режима, милостиво прощает его и даже согласен сделать для себя исключение: вкусить щей да пирога с грибами. Но и в самой этой уступке «обломовщине» какое осязаемое «моральное превосходство»!

Впрочем, антипатии Штольца, вопреки намерениям режиссера, не вызывает. Поразительным образом этот «самый ходульный», «самый схематичный» персонаж романа оказывается в фильме едва ли не самым живым и гончаров-

ским. Во всяком случае, следы режиссерской концепции почти целиком поглощены здесь человеческой «плотью» характера, спокойной объективностью взгляда, исключаяющей как грубое осмеяние, так и нарочитую идеализацию.

И все же по крайней мере дважды экранный Штолец терпит сокрушительное поражение. И как раз на эти мгновения приходятся актерские взлеты О. Табакова, причем эти «взлеты» настолько существенны, что по сути «делают» роль Обломова в целом. Отсмотрев фильм, мы по-прежнему будем связывать Илью Ильича, лежащего на диване в пресловутом его халате, с какими-то давними школьными впечатлениями. Мы снова обратимся к зачитанным страницам романа, если захотим вернуть аромат поднятой ветки сирени, услышать звучащий в душе героя мотив «*Cast a diva*». Но есть два эпизода, ради которых, наверное, многим захочется еще и еще раз пересмотреть фильм. Этих эпизодов, заметим, опять-таки нет у Гончарова.

Эпизод первый. Место действия — русская баня. После спешки и беготни по гостям, после судорожного обмена светскими сплетнями — мирная беседа в предбаннике, в простынях, за рюмкой рябиновой водки. Многие из мыслей, которые прозвучат здесь, перекочуют на экран прямо из романа, но то, что они будут высказаны не в грязной квартире на Гороховой, а в обители очищения, придаст им особый оттенок исповедальности. Штолец станет говорить, что ему положено — о вреде «обломовщины», о том, что нельзя так бездумно жить, будет тащить своего друга на мороз, в снег, остервенело крича: «Теперь или никогда!» И в остервенелости этого порыва, в глухом сопротивлении Обломова, в его отчаянно-брезгливой гримасе будет найден экранный эквивалент всей истории этой странной дружбы.

Наконец-то мы узнаем режиссерский почерк Михалкова, умеющего энергичной рукой прочертить строгий пластический контур сцены, придать ей столь необходимую в кино осязаемость, сохранив при этом всю глубину подтекста. Узнаем и актерскую свободу, с которой О. Табаков обычно выстраивает свои лучшие

¹⁰ «Путь к экрану», № 32, 1979 г.



создания. Эта свобода тем более пленяет в эпизоде бани, что достигается в рамках весьма сложной, во многом противоречивой задачи.

Мы без лишних слов поймем и метафорический смысл этого «теперь или никогда». Точно так же, как нам не понадобится объяснений, что значил табачный дым, смешавшийся с облаками пара и окутавший фигуру Штольца, когда он произносил свои «правильные речи». В последнем случае, впрочем, перед нами уже не просто изобразительная режиссерская разработка ситуации, скорее — тонко заявленное отношение, определенная точка зрения на нее. «Совершенный человек» Штольц, который «не болел... душой, не терялся никогда в сложных, трудных или новых обстоятельствах, а

*«Несколько дней из жизни И. И. Обломова».
Обломов — О. Табаков*

подходил к ним, как к бывшим знакомым, как будто он жил вторично, проходил знакомые места», — этот самый идеальный человек окажется всего-навсего призраком, миражом, и слова его рассеются, словно клубы дыма. Но даже если бы зрителю не намекнули на это, все равно ясно было бы, за кем останется последняя истина в споре. Об этом зрителю скажет монолог Табакова — Обломова.

Нет, Илья Ильич не станет мечтать о примитивной деревенской идиллии, о дебелой жене и маленьких, в тайне от нее, шалостях. В фильме он вдруг явится перед нами настоя-

щим философом-мыслителем, станет говорить о вечном и бренном, о крохотном листе, связанном корнями с деревом, о том, как трудно человеку нести бремя бесполезных знаний и как еще труднее от них избавиться... Наконец, Обломов произнесет такие вот слова: «Все думают, «как жигь», и никто не думает — «за чем жить»».

На этой мысли стоит остановиться.

Известно, что обломовцы столь хитрым вопросом не задавались. Да и сам Илья Ильич в романе формулирует его иначе: «Когда жить?» — имея в виду «мышью беготню» петербургских знакомых, свою неспособность освоить законы петербургской жизни и в них включиться. В фильме отказ Обломова от какой бы то ни было деятельности носит осмысленный, программный характер, характер сознательного нежелания принять навязываемые ему условия игры.

Рассматривая произведение Гончарова с позиции актуальнейших проблем своего времени, Добролюбов противопоставлял его приверженцам той точки зрения — он называл ее эстетической, — будто «превосходное изображение древесного листочка столь же важно, как, например, превосходное изображение характера человека». По отношению к картине Михалкова такое противопоставление уже «не работает». Ибо в рассуждениях Обломова «о листе» слышится отголосок художественных идей нашего века, прямо сопрягающих человеческую жизнь и существование мельчайшего живого организма общностью их судеб в лоне природы и цивилизации. Именно здесь экранный Обломов достигнет высшей степени лирического самонизложения, именно «теперь или никогда» сможет он рассчитывать на зрительское соучастие и симпатию.

Этот момент пронзительной искренности повторится еще однажды, когда Илья Ильич переживет «пик» увлечения Ольгой и вновь должен будет вернуться «на круги своя». Историю их охлаждения и разрыва, медлительного и неизбежного, как становление льда на Неве, Михалков со свойственным ему безошибочным композиционным чутьем вметит в

единственную сцену — целиком вымышленную, но сколь более гончаровскую, нежели иные из точно «прочитированных» в фильме сцен. Из вечных разъездов раньше времени вернется Штольц, привезя с собой закордонную новинку — экзотический и для сегодняшнего глаза огромный трехколесный велосипед. Идея, отсылающая нашу память еще к «Неоконченной пьесе...», даст на этот раз неожиданно свежий эффект. Глядя глазами Обломова на странного вида колесницу, уносящую Ольгу со Штольцем, мы эмоционально переживем всю глубину отчуждения героя от этих людей, способных, говоря словами Достоевского (но, конечно, совсем не по Достоевскому), «любить жизнь больше, чем смысл ее». Увидим во взоре Ильи Ильича тот же стоицизм отказа, к которому на этот раз только прибавится еще беспомощность от перенесенной боли, предчувствия неминуемой утраты. И — пожалуй, впервые за всю картину — Ольга действительно покажется нам прекрасным видением, на миг озарившим жизненный путь, сознательно и стоически избранный героем.



Подведем итоги.

В каждом из акцентов, смело и уверенно расставленных режиссером по канве классического романа, мы без труда узнаем отголоски наших повседневных споров, где фигурируют прагматизм и духовность, технократы и лирики, феминизация и экологический кризис... Но достаточно ли этих «узнаваний», чтобы счесть экранизацию, как бы высоко ни оценивали мы художественный уровень многих сцен и портретов, и проблемно-современной, и художественно-правомерной в сопоставлении с первоисточником?

Узнавание узнаванию рознь.

Вот Н. Михалков, полагая, что «обломовщина» как социальный порок потеряла былую актуальность, направляет свой критический пыл на такое спроецированное в современную жизнь явление, как «штольцевщина». И впрямь — разве не просится экранный Штольц с его практицизмом в нашу сегодняшнюю полемику о «деловом человеке» на

сцене, в кино, в жизни? Ан нет, не просится, и слава богу. Потому что, воссоздавая этот образ, авторы вышли за пределы своей же слишком прямолинейной концепции. Штольц оказался в фильме и симпатичнее, и ярче, и — вопреки «модерновым» деталям — историчнее. Как раз сложность, неоднозначность этого персонажа, а вовсе не сведение его к какой-то идейно-нравоучительной доминанте, сделали образ Штольца таким интересным для современного зрителя.

Мы слишком узко толкуем порой «актуальность», «злободневность» классики. Конечно, если под «штольцевщиной» понимать жесткий контроль разума над эмоциями, душевность, втиснутую в рамки целесообразности, — можно, наверное, говорить и об «актуальности» данного социально-психологического феномена. Но является ли он, этот «штольцевский феномен», принадлежностью именно наших дней? Ведь «штольцы» появились вместе с породившей их почвой, стали, подобно пару и электричеству, знаменем начинавшейся тогда эпохи. Их явление на фоне обломовщины обладало поэтому поначалу привкусом зловещей новизны. Что же, смешанное чувство, с которым Гончаров относился к прогрессу, вполне объяснимо для человека его времени и его круга. Но даже он, корнями связанный с патриархальной стариной, видел неизбежность новых путей развития, чуял недолговечность «обломовых». Анализируя взгляды Гончарова на наступавшую эру буржуазной цивилизации, легко увидеть, что он, во всяком случае, избегал крайностей, предпочитал объективную «середину», подобно тому, как в быту роскоши предпочитал комфорт. Тем более странно, что не переводятся попытки «подверстать» Гончарова к различного рода ультра-современным и крайним концепциям, не сходящим со страниц некоторых печатных органов.

Когда сегодня нас пытаются очаровать заманчивыми обломовскими добродетелями и запугать гипертрофированными чертами «штольцевщины» — речь сейчас не столько о картине Михалкова, сколько о тех современных толкованиях творчества писателя, о ко-



«Несколько дней из жизни И. И. Обломова». Захар — А. Попов

торых шла речь выше, — куда более трезво звучит мысль Чехова, стоящего где-то на полпути между Гончаровым и нами: «В электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса»¹¹. Пусть не помешает читателю оценить эту мысль то обстоятельство, что Штольц в романе вегетарианец. По сути ведь речь у Чехова не о воздержании от мяса, а о воздержании от жизни — именно эта психологическая установка прежде всего и характеризует Обломова. Как бы ни был прелестен в своем целомудрии Илья Ильич, в его нравственный опыт, увы, не так-то просто уместиться нам, выросшим в век атома и электричества и прошедшим через исторические катаклизмы, о которых и не подозревал тишайший Илья Ильич.

Между тем, кое-какие черты, роднящие нас с Обломовым, живы и поныне, только в ис-

¹¹ «Художник и человек необыкновенной чуткости». Подборка воспоминаний о Чехове. — «Новый мир», 1980, № 1.

кусстве они порождают совсем иные модели, иные характеры. Вспомним недавние кинематографические примеры. Оказывается, можно не лежать на диване, а носиться, словно угорелый, по городу, дублируя каждой клеткой его ритм, — и при этом по степени «воздержания от жизни», равно как и по душевной пассивности, приблизиться к обломовской норме. Возможны, видимо, и другие варианты, но как редко они рождаются — поистине новые, впервые открытые кинематографом современные характеры этого ряда. Не щедра на них сейчас жизнь, иные у нее герои и нравственные идеалы.

Есть и другое сомнение, оно касается художественного результата Н. Михалкова на фоне его прежних достижений. Молодой режиссер успел доказать, что вольное обращение с классикой плохо или хорошо не само по себе, а в зависимости от того, какой потребностью, каким импульсом оно инспирируется. Конечное мерило всякой экранизации, как и любого творческого акта, — человеческое созвучие с миром наших проблем и духовных запросов.

«Невидимые слезы» (другими словами, то, что во времена Гончарова звали гуманизмом, теперь зовут гуманизмом) впервые стали слышны в каскаде михалковских работ, когда режиссер обратился к мотивам Чехова. Они по-новому остро прозвучали в картине «Пять вечеров», смело столкнувшей наше сегодняшнее мировосприятие с немного наивными образами нашей юности.

Иное дело фильм, сделанный по «Обломову». Фильм эклектичен, он распадается на части, лучшие из которых придают всей картине бесспорное обаяние. Но нам хочется цельности.

Быть может, Михалков просто совершил еще один «озорной поворот», замыслил сделать картину, не похожую на прежние? Но тогда надо признать, что этот поворот оказался слишком крутым даже для Михалкова. Все, что мы видели раньше, пожалуй, кроме «Пяти вечеров», было, при всех различиях, гротескно, заострено, на пределе эмоций, на грани пародии. Гончаров потребовал не толь-

ко иных красок, но иного мироощущения, которое нельзя сменить произвольно — как жанр или сюжет. Быть может, режиссер, дав несколько вариантов ответа на вопрос «как ставить фильм?», вместе со своим героем вплотную подошел к другому вопросу: «зачем ставить?» Отрадно, что в этом случае, расставаясь на время и с режиссером и с его персонажем, мы можем выразить уверенность, что первый из них не повторит заблуждений второго. Как Обломову никогда не превратиться в Штольца, так же Михалкову, к счастью, не остаться в круге, очерченном его последней работой. Будем же ждать новую работу талантливого режиссера.

Комментарий отдела советского игрового фильма

Почему так страстно спорят три критика — Р. Кречетова, Ст. Рассадина, А. Плахов, принявшие участие в дискуссии о фильме «Несколько дней из жизни И. И. Обломова»? Потому, что Никита Михалков и его товарищи потерпели неудачу в художественном решении задач, которые они перед собой поставили?

Нет, думается, не потому. Фильму «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» никак не откажешь в обаянии, в той особой притягательной силе, которая вообще свойственна стилю этого режиссера. Интересен, по своему содержанию сам процесс погружения в картину — в ее теплую, текучую свето-воздушную среду, в ее дивные пленэры и обволакивающие ритмы, дарящие ощущение сладкой печали, ностальгии...

Стиль фильма словно наследует черту стиля автора романа, отмеченную еще Н. А. Добролюбовым: «У него есть изумительная способность — во всякий данный момент остановить летучее явление жизни, во всей полноте и свежести, и держать его перед собою до тех пор, пока оно не сделается полной принадлежностью художника».

А через художника — и зрителя, добавим мы.

Жалко Илью Ильича Обломова, славного,

милого, доброго неудачника с этой его застенчивой улыбкой. Кажется, что, умерев, он унес с собой какую-то тайну, оставив нам ломать голову — тщетно и каждому на свой лад — над вопросом о смысле прожитой им жизни. Финал картины, как согласятся, наверное, все видевшие ее, утверждает высокую ценность, абсолютное самоценное значение каждой человеческой жизни. И в абстрактно-философском плане так оно и есть — тут нет предмета для спора.

И все-таки спор возникает: спор о том, как относиться к Обломову сегодня.

Надо ли трактовать этого литературного героя как одного из обаятельных неудачников русской жизни, как милое и трогательное воплощение русской патриархальности? Есть ли основания рассматривать его жизненный путь как позицию сознательного невмешательства в суету окружающей жизни, как отталкивание от ее грубого практицизма, как своеобразный «подвиг неучастия»? Таким, сдается, видят Обломова авторы фильма. И — надо отдать им должное — в пределах этой точки зрения картина, ими созданная, убедительна и заразительно эмоциональна.

Но насколько правомерна такая точка зрения? Вот в чем предмет дискуссии, которая, надо думать, еще только началась статьями, опубликованными в «ИК».

Напомним: для русской литературы, для русского читателя роман И. А. Гончарова «Обломов» имеет совершенно определенное историко-культурное и историко-общественное значение. Оно особенно выпукло определилось сразу же после выхода в свет в 1859 году знаменитой статьи Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?», по поводу которой сам Гончаров тогда же писал: «...мне кажется, об обломовщине, то есть о том, что она такое, уже сказать после этого ничего нельзя». Не будет преувеличением утверждать, что после появления добролюбовской статьи развитие русской общественной мысли шло в постоянной борьбе с обломовщиной, в преодолении ее.

Пересмотр оценки «Обломова» Н. А. Добролюбовым, который можно усмотреть в филь-

ме, означает вовсе не полемику со школярскими представлениями, профанирующими великую статью, а с ней и великий роман. Этот пересмотр означает, по сути дела, выход за социально-исторический контекст романа, прочтение романа в обход самого понятия «обломовщина», как оно сложилось в ходе развития нашего национального самосознания, в процессе нарастания в обществе революционно-действенных начал и углубления нравственной оппозиции патриархальщине.

Разумеется, нет никакой нужды в угоду вульгарным представлениям акцентировать в образе Обломова черты барина-крепостника и эксплуататора. Но помнить о том, что этот герой гордится тем, что «ни разу не натянул себе чулок на ноги», надо непременно.

Социальный мотив объективно прозвучал в начале фильма, в частности, в том эпизоде, когда Обломов — О. Табаков произносил перед Захаром — А. Поповым свой знаменитый монолог: «Разве я мечусь, разве работаю? Мало ем, что ли? Худощав или жалок на вид?» и т. д. Но в дальнейшем авторы фильма развивают иную концепцию, выдвигают на первый план другие черты героя: детски-трогательное простодушие, чистоту, наивность. В результате понятие обломовщины, ее образ как бы выведены за рамки картины. Перед нами, так сказать, Обломов без обломовщины. Просто милый мечтатель, говоря современным языком, эскепист, которому противна суета штольцев, их иссушающая душу деловитость. Об этом говорил режиссер, утверждая в одном из интервью, что Обломов в фильме опозитизирован, ибо «человека, не сделавшего в своей жизни зла подобно Илье Ильичу, уже можно считать принесшим добро».

С таким ходом мыслей трудно согласиться. Во-первых, если человек не делает зла, то это вовсе не означает, что тем самым он уже делает добро.

Во-вторых, если Обломов и не делал зла, то не потому вовсе, что имел на этот счет какие-то принципы — он вообще не совершал поступков и шагов, которые требовали хоть какого-то напряжения воли, каких-то усилий.

Да, Гончаров не только судил, но и любил своего героя, жалел о нем, о его гибели — тут нельзя не согласиться с Н. Михалковым. Писатель любил Обломова той любовью художника к своему созданию, какой, к примеру, сам Никита Михалков любит своего Платонова. Это любовь, идущая от глубокого знания, понимания и сострадания к герою, выношенному в сердце художника.

Но, любя Обломова и сострадая ему, Гончаров отнюдь не идеализировал и даже не оправдывал своего героя. Михалков же, полюбив Обломова, стал как раз на этот путь. И получилось, что, идеализировав «невмешательство» Обломова в жизнь, имея в виду показать в лице Штольца активную жизненную позицию (другое дело, что Ю. Богатырев, как нам представляется, взламывает навязанную ему схему) как насилие над первоначальной гармонией бытия личности, как нечто идущее вразрез с истинной целью человеческого существования, фильм в качестве искомой гармонии предлагает безмятежную созерцательность, позицию неучастия, верность патриархальным идеалам обломовского Эдема, где душа в душу живут господа со своими крепостными.

Подобная трактовка «Обломова» прямо противоречит добролюбовской, которой так восхищался В. И. Ленин: «...из разбора «Обломова», — говорил Ленин в беседе с В. В. Воровским, — он (Н. А. Добролюбов. — *Ред.*) сделал клич, призыв к воле, активности, революционной борьбе»¹².

Такого призыва, и сейчас высокоактуального, жизненно важного для всех нас, в фильме «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» обнаружить невозможно.

Закономерное — в принципе — желание прочитать «Обломова» свежими глазами привело на деле к тому, что сформулированное Добролюбовым понятие обломовщины было отброшено как устаревшее и якобы не актуальное на сегодняшний день. Отсюда — недооценка социальной почвы, которой был

взращен Обломов. И — как результат — равнодушие к социальному контексту образа, перевод его в сферу общечеловеческих оценок и характеристик.

В таком подходе к роману звучат отголоски некоторых литературоведческих концепций, идеализирующих патриархальные, а на самом деле косные, отсталые, а иногда и ретроградные начала в дореволюционной русской действительности, концепций, зовущих к возвращению в ее нравственный мир, якобы напоенный природной «гармонией духа». Подобные концепции содержатся в книгах М. Лобанова об А. Н. Островском, Ю. Лошица — об И. А. Гончарове. Конечно, фильм «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» отнюдь не является иллюстрацией, скажем, к концепции того же Ю. Лошица. Но ее влияние явно чувствуется, особенно в эпизоде Обломовки, в воспоминаниях героя о своем детстве, в самом стремлении элиминировать в художественной структуре фильма социально-критические мотивы.

Не возникает ли это внутреннее противоречие в фильме как следствие того нарушения поэтики романа, которое так ощутимо в исходных намерениях режиссера?

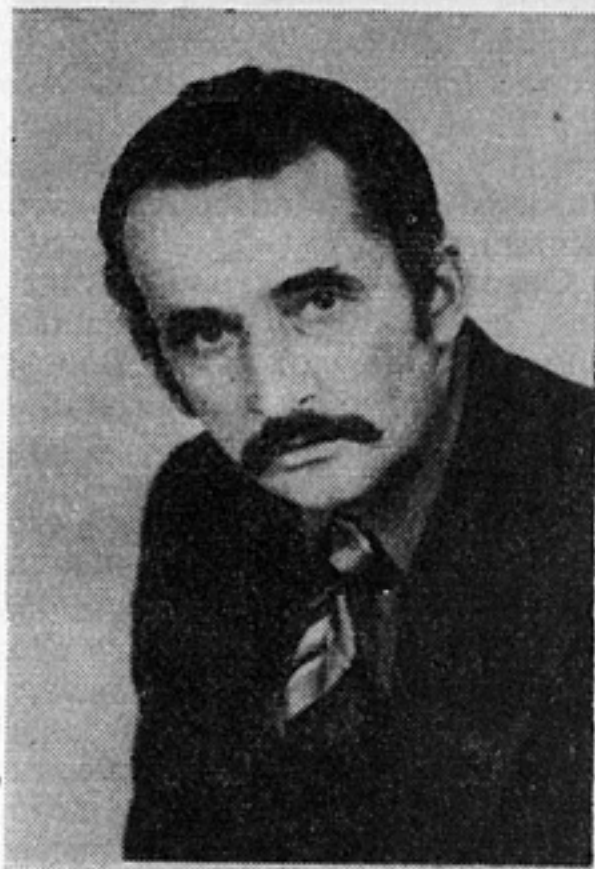
К чему же, к какому итогу приводит нас картина?

К тому, что пресловутое обломовское лежание на диване — это не лень вовсе, а форма протеста, своеобразное проявление неконформизма? Что с уходом Ильи Ильича из жизни ушло нечто такое, что, может быть, и есть ее душа? Отсюда та ностальгическая кода в финале и «легкий катарсис элегии», о котором, как нам кажется, точно сказано в статье Ст. Рассадина.

Но об этом ли — роман Гончарова?

Приглашаем зрителей и создателей фильма присоединиться к обсуждению этого очень важного историко-литературного и историко-культурного вопроса.

¹² «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., «Художественная литература» 1967, стр. 655.



Витаутас Жалакявичус

Герои в плену ложных представлений

Почему фильм по Чехову? Почему именно «Рассказ неизвестного человека»? Почему А. П. Чехов — и рядом с ним я, ваш покорный слуга?

Плененный простотой и естественностью вопросов, интервьюер, обычно не задумываясь, так и начинает беседу с режиссером, который снимает

по Чехову или, скажем, Т. Манну. При этом журналист спрашивает и одновременно предполагает ответы, столь же естественные и ему, журналисту, известные, например: «Классика обогащает», «Встреча с классиком — это всегда духовный праздник», «Чехов (Толстой, etc.) — титан, в его произведениях богатство идей прошлого столетия» и т. п. Спрашивающий не хуже тебя знает, почему тот или другой писатель числится в классиках и почему общество расходует средства на издание его произведений миллионными тиражами, на инсценировки и экранизации его книг. Игра с тобой в таких случаях напоминает поддавки и ведется, похоже, для третьего лица, то есть читателя. Однако я трудный персонаж для игры в поддавки и у меня нет саморазумеющихся ответов.

Десять лет я занимался Латинской Америкой. Поставил трилогию на экране и что-то писал вокруг этого — пьесы и прочее, но так и не научился толком отвечать на вопрос «почему?». Ни один мой ответ не обладал ни полнотой, ни очевидной ясностью, хотя увлечение было искренним, бескорыстным и, как оказалось, не мимолетным. Сейчас, когда оно позади, могу сказать, что существовала внутренняя потребность расширить рамки, раздвинуть круг привычных представлений. Одновременно это была дань некоего рода романтизму, с которым борюсь в самом себе ровно столько, сколько себя помню. Но это тоже не «ответы». Это лишь отголоски безмолвных соображений, которые я формулирую с трудом, так как существо их слишком загромождено вроде бы солидными суждениями о политическом кинематографе, которые сопровождали мои фильмы в течение десяти лет.

Почему человек сегодня не тот, что был вчера? Почему он нынче поступает не так, как поступал и грозился поступить

давеча? В человеке затаенное стремление к переменам. Древние римляне выразили это словами: «Чаще меняй (поворачивай) свой стиль», то есть «меняйся, оставаясь самим собой».

Большинство героев Чехова тоскует по переменам, надеясь, что смена обстоятельств что-то изменит в них самих. Ожидание возможных и желаемых перемен в жизни, равно как и ориентация в новой ситуации после того, как эти перемены произошли, составляют две основные зоны чеховского действия. Его герои «думали, что...», но «оказывается, что...». В жизни получается не по согласию с желаемым. Чеховский герой впоследствии обнаруживает, что перемены не изменили его бытие в лучшую сторону, он снова теряется, и тоска его увеличивается.

Сюжетную основу действия в «Рассказе неизвестного человека» составляют две судьбы, вернее, их переплетение, — история «народовольца», который, утратив вкус к страданиям и лишениям, начинает мечтать об уютном семейном счастье. Им овладевает тоска по благоустроенности и спокойствию, но попытка новой жизни не приносит удовлетворения. Вторая судьба — история женщины, также жаждущей перемен, стремящейся к поступкам прекрасным, чувствам возвышенным. Но и ее надежды на перемены не оправдываются, потому что люди, к которым она тянется, оказываются вовсе не такими, какими она представляла их себе. Она покончит с собой, оставив на руках «народовольца» новорожденную девчурку Соню. Как жить дальше Соне? Что ждет ее в мире, в котором все не так, как поначалу кажется? Это, собственно говоря, главный вопрос повести, главным он останется и в фильме.

Чехов настаивает, что его современник плохо «ориентирован» в жизни, ему не доступна правда в ее полноте, он зача-

цеву, Н. Гундареву, Б. Брондукова. Я помню, как тогда еще начинающий Мельников отстаивал мою кандидатуру на худсовете. Он хотел, чтобы начальника Чукотки играл именно я, и переубедить его не могли даже маститые члены художественного совета. И нельзя сказать, что мы с Мельниковым сразу полюбили друг друга. Просто возникало какое-то внутреннее взаимопонимание, обоюдное доверие. Может быть, режиссер уже видел тот художественный образ, который должен был возникнуть на экране. А может быть, Мельников просто поверил в меня, что я считаю особенно важным.

Работа именно с такими мастерами позволяет актеру нащупать свою тему в кинематографе и приучает вдумчиво относиться к тому, что ты делаешь на экране, к тому, как соотносится твоя индивидуальность с требованиями режиссера. Бывают ведь ситуации, когда право на свое актерское «я» приходится отстаивать. Ведь даже в небольшой роли я выстраиваю свою образную линию, рисую в воображении полноценного живого человека, который на различные жизненные обстоятельства реагирует совершенно определенным образом. И если меня заставляют делать то, что этому человеку, мною в уме нарисованному, не свойственно, я начинаю бунтовать. Иногда пускаюсь на хитрости, иногда в открытую спорю до хрипоты. И то и другое было на съемках «Сибириады», хотя встреча на съемочной площадке с таким интересным режиссером, как А. Михалков-Кончаловский, была для меня, бесспорно, увлекательной. Я сыграл в картине революционера Родиона, человека не просто бесстрашного, но безрассудного, неистово бесстрашного. Внутренне я мог объяснить себе эти черты героя силой его преданности революционному делу, одержимостью, почти фанатизмом. С этой точ-

ки зрения слова и поступки Родиона казались мне логичными и правдоподобными, иначе — возникал гротеск, который, на мой взгляд, никак не укладывался в общий замысел фильма. При съемках я, как мог, держался своей версии, которая несколько отличалась от режиссерской. Когда лента была отснята, мою роль переозвучили, но в фильме все-таки остались мои иступленные глаза...

Нестор Петрович в телефильме «Большая перемена» кажется простым, естественным (знаю, что большинство зрителей по этой роли меня и помнит), но это едва ли не самая трудная моя роль. Трудно было выйти за рамки комедии и сделать из учителя истории не смешного чудака, а человека чуткого, ранимого, влюбленного, доверчивого...

Мальчишеская пылкость, чистосердечное изумление неожиданному в жизни и в самом себе присущи в общем-то всем моим героям. Поэтому, видимо, они и кажутся смешными, неуклюжими... Но я их люблю и могу сказать, как Алеша Семенов из фильма «В огне брода нет» говорил любимой девушке: «Надо же, полюбил я тебя, хоть ты и некрасивая, а полюбил...»

Похож ли актер на своих героев? Не знаю. Наверное, похож. Но и отличен от них, ибо герои навсегда останутся такими, какими сыграл их актер, а актер идет дальше — меняется. Сейчас я, наверное, не смог бы сыграть начальника Чукотки, доверчивого, неопытного, полного энтузиазма паренька. Сегодня у меня уже иной жизненный опыт, иной круг проблем, интересов.

Сейчас я снимаюсь в отрицательной роли в картине режиссера С. Ерина «Птицы летят на север». Правда, этот образ как раз сатирический, почти карикатурный, вся «отрицательность» моего героя налицо. Он изъясняется лозунгами, бьет кулаком по столу и, не вникая

в суть дела, призывает к одному: выполнять план. Не уверен, что опыт работы над такой ролью сможет мне в будущем пригодиться.

Между тем я все серьезнее задумываюсь в последние годы о психологии современного потребителя. Не примитивного карикатурного приобретателя, а человека, считающего себя интеллектуалом, обладающего вполне респектабельным обликом, но внутреннее настроенного на потребительскую волну. Мне кажется, что я понял душевную механику, психологию таких людей.

А вот в недавно законченном фильме В. Федина «Таежная повесть», снятом по книге В. Астафьева «Царь-рыба», я сыграл роль Акима. В этой роли я увидел всех своих прежних героев, помудревших, но сохранивших чистоту восприятия мира, сохранивших доброту. Аким — коренной житель тайги, он чувствует природу так, как дерево ощущает свои корни, как река ощущает свои берега. Он, Аким, — философ, просто сам не знает об этом.

Я вообще люблю работать с настоящей литературой, и не только, когда играю героев, перешедших на экран из книг. При создании образа многое у актера строится на интуиции, но без определенного интеллектуального потенциала нельзя рассчитывать на высокое мастерство. А этот потенциал рождается в общении с литературой прежде всего, и я думаю, что хорошая литература — это то же горючее для творчества актера. Можно даже сказать, что чтение — это часть моей работы и приятнейшая часть.

Но все же призвание актера — играть. И как ни приятно делать перерывы на чтение, долгие простои травмируют. Ожидание не должно затягиваться.

Интервью вел С. Золотусский

Г. Кунцев

Рабочие будни «Секретаря райкома»

Режиссер Реваз Чхеидзе снимает на киностудии «Грузия-фильм» новый двухсерийный фильм «Секретарь райкома», сценарий которого написан им совместно с киносценаристом Сулико Жгенти.

«Секретарь райкома» — поиск новых способов активного вторжения в жизнь, новых форм исследования типических черт советского характера. И хотя в новой картине Чхеидзе и Жгенти, как и в «Отце солдата», как и в «Саженцах», перед нами, по сути, «монофильм», герой-протагонист, который стоит в центре новой их картины, в отличие от старого крестьянина, ставшего по велению своего сердца солдатом Махарадзе, в отличие от крестьянина из далекого селения деда Луки, — интеллигент, партийный работник, организатор. Георгий Торели остро чувствует происходящие в жизни народа перемены, причем не в спонтанных реакциях и чисто эмоциональных порывах к правде и справедливости, а в повседневном труде проводника партийной политики, ее непосредственного исполнителя — секретаря райкома, активно

воздействующего на окружающую его действительность.

Задача эта нелегкая. Не раз Георгий Торели встретится с настороженным отношением к себе, с непониманием и даже откровенным саботажем со стороны дельцов, заботящихся лишь о собственной выгоде. Не раз почувствует Георгий Торели натянутость даже в отношениях со своей дочерью Саломэ, которая не во всем понимает своего отца. Но даже в самые тяжелые минуты, даже в самых сложных жизненных ситуациях герой не теряет самообладания, контроля над собой и происходящим. Источник его энергии — безграничная преданность делу партии.

Особое значение в этом смысле будет иметь в будущем фильме линия матери Георгия — Тамар, — с которой в минуты радости и печали советуется Торели. Тамар — жена старого коммуниста, репрессированного в период культа личности, отца Георгия — олицетворяет для героя партийную совесть, с которой он сверяет каждый свой шаг на посту секретаря райкома.

В фильме Георгий Торели как бы принимает эстафету от таких, как Тамар, как Торели-отец, о котором постоянно вспоминает сын. Дело, начатое ими, Георгий продолжает сегодня на посту секретаря райкома. И тогда, когда решает, казалось бы вопросы частные, связанные с судьбами отдельных людей, и вопросы хозяйственной политики всей республики, такие, например, как восстановление виноградников на плодородных прежде, а ныне заброшенных полях.

Работа над фильмом сейчас в разгаре. В этом номере редакция предлагает вниманию читателей отрывки из дневника звукооператора картины «Секретарь райкома» Гарри Кунцева, рассказывающие о первых съемочных днях.

День первый. День знакомств

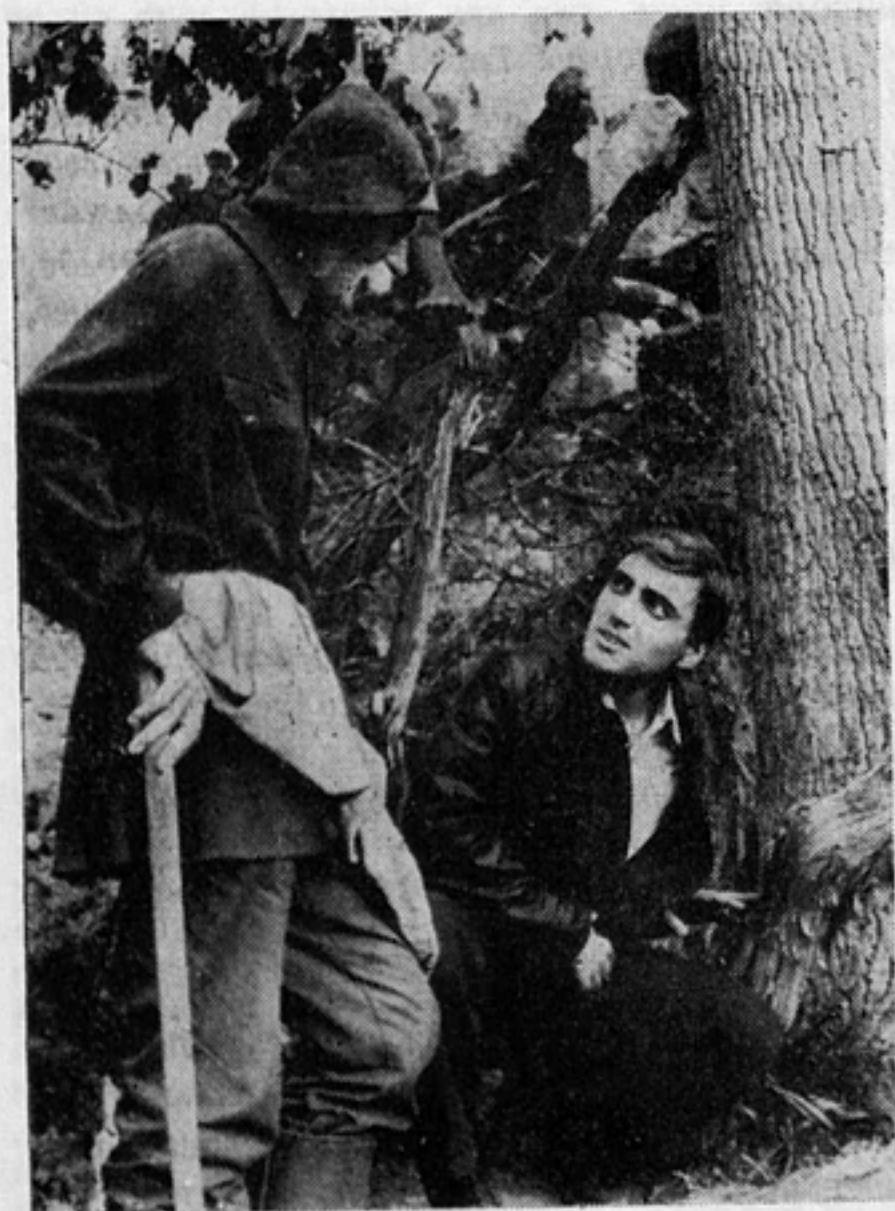
Туманы в этих местах чувствуют себя вольготно, но в то утро солнце было сильнее тумана. Оно щедро разлилось по склонам гор, сошедшихся в дружный круг, и оттеснило

густую, серовато-молочную пелену к самой дальней от съемочной площадки скале. Обнаженный разрез этой скалы, лишенный земли и растительности, резко контрастирует с великолепием окружающей природы. И, словно стыдясь этой обнаженности, заря старается прикрыть скалу медленно перекатывающейся через ее вершину пеленой.

Зачарованные этой игрой зари, мы останавливаем машины на полпути к выбранному месту съемки и несколько мгновений осматриваемся вокруг, с наслаждением вдыхая нетронутый цивилизацией, девственный воздух.

Розовая скала. Оглядываясь назад — голубое ущелье. Да и холмы тут особые, они похожи на мольберт художника, — пятна полевых цветов, разбросанные на них с щедрым многоцветием, с тем безупречным вкусом, на который способна только природа. Больше

«Секретарь райкома».
Дядя Баграт — Б. Девносадзе,
Георгий Торели — Т. Чхеидзе



всего, пожалуй, здесь синего цвета. И поднимающееся солнце все время разбавляет его, добавляет к нему новые оттенки.

Медленно, сторонясь обрыва, тянутся машины к самому верху горы, где у киноаппарата уже собралась операторская группа во главе с Ломером Ахвледиани.

Реваз Чхеидзе, наметив и обговорив опорные моменты предстоящей работы с художниками-постановщиками, с нетерпением запрашивает по рации о готовности массовки.

Участники массовки переодеваются внизу, и их разводят по склонам гор, где они будут косить сено, изображая косарей. Массовка сегодня большая — человек триста. Всех надо одеть в соответствующие одежды, всем надо объяснить задачу.

Для крупных планов Рамаз Шарабидзе, второй режиссер картины, еще два дня назад отобрал из местного населения колоритные типажи — настоящих косарей. Сегодня, принаряженные, гладко причесанные, они весело подходят к нему, а он хватается за сердце:

— Что вы наделали?! Я же просил вас не бриться и джинсы не надевать! Вы как на сенокос ходите?

Колхозники переминаются с ноги на ногу, девушки виновато оправляют джинсовые юбки.

— Так нас в кино же будут снимать... — бормочет немолодой загорелый мужчина, смущенно потирая гладко выбритый подбородок.

— Гример! Костюмер! — кричит Рамаз Шарабидзе. — Быстрее приведите их в рабочий вид!

В режиссерском сценарии план, который будет сейчас сниматься, описан так:

«Кадр № 484. Граница. Длина кадра — 5 м.

По склонам горы были рассеяны косари. Средний уклон украшала вспаханная полоса. По обе стороны полосы возвышались пограничные столбы. По обе стороны Государственной границы сенокос был в разгаре».

Вот и все. Коротко и ясно, остается «только» перевести это описание на язык кино.

Пока готовят актеров, директор фильма Шота Лаперадзе подносит к аппарату бутыл-

«Секретарь райкома».
Рабочий момент.
Режиссер Р. Чхеидзе



ку шампанского. Старая традиция. Как перед большим плаванием, в первый день съемок бутылка шампанского обязательно приносится в жертву Его Величеству Кинематографу.

Деловито снуют представители телевидения. Беспрерывно стрекочат их аппараты, снимают для вечерней программы подготовку группы к первой съемке. На ходу берутся интервью. Реваз Давидович, отвечая на вопросы телевидения, улыбается, но видно, как он волнуется. Сколько в его жизни было таких вот «первых дней»? Можно, казалось бы, привыкнуть. Но, как видно, «неумение» привыкать к съемкам в натуре настоящего художника. К тому же сказывается шестилетний перерыв после «Саженцев» (в трудное для студии «Грузия-фильм» время Чхеидзе взялся за реорганизацию работы студии на посту ее директора и вынужден был на время оставить съемочную площадку).

Уже было сказано, что «в огне брода нет». А искусство для истинного художника — разве это не всепожирающий огонь, каждодневно сжигающий душу, нервы художника? Реваз Чхеидзе из тех, кто не ищет брода в огне искусства. Работающие с ним бок о бок знают, с какой самоотдачей он умеет служить каждому делу, но на этот раз он не в

директорском кресле, а снова в стихии, для которой рожден, которой предан, как родной земле. Может, как раз поэтому он так взволнован...

Никто, конечно, не застрахован от неудач (тьфу, тьфу, тьфу!!), но в данном случае есть та сумма обстоятельств, которая сводит вероятность творческой неудачи к минимуму.

Есть сам Реваз Чхеидзе, автор нескольких всем памятных картин, есть его соратники — Ломер Ахвледиани, чье операторское искусство получило широкое признание и за пределами Грузии, художники-постановщики Гиви Гигаури и Зураб Медзмаришвили, которые прошли вместе с Чхеидзе по съемочным дорогам фильмов «Лурджа Магданы», «Наш двор», «Майя Цхетели», «Отец солдата», «Ну, и молодежь!..», «Саженцы».

Есть добротная литературная основа фильма — сценарий Сулико Жгенти и Реваза Чхеидзе, который большей частью писался не в кабинетной тиши, а во время бесконечных поездок по местам описываемых событий, во время встреч с людьми, ставшими прообразами героев сценария.

Наконец, в замысле есть проблема, которая способна заинтересовать и увлечь всех, кто на-

ходится в гуще жизни, живет ее радостями и болями.

О проблематике фильма Гига Лордкипанидзе, член художественного совета киностудии, главный режиссер театра имени Марджанишвили, сказал (на защите постановочного проекта «Секретаря райкома») так: «Читая сценарий, я поймал себя на мысли, что мне интересны не только характеры героев, их поступки, их речи, но главное — меня захватила, как гражданина, как грузина, та проблема, которая в такой обнаженной и конкретной форме ставится перед нами всеми — проблема родной земли, проблема обезлюдевших гор, осиротевших без людской ласки полей. Первая серия фильма названа: «Жила в долине легенда...». Эта легенда о том, что когда-то, лет семьсот назад, на полях Вайо, красивых и плодородных, спел виноград, зрели фрукты, паслись стада, а сейчас на этих местах живы только камни, уложенные нашими предками... Они как напоминание о том, что земля наша — богатство наше и мы не имеем права во имя будущих поколений так легкомысленно разбрасывать это богатство. Превратить легенду в реальность — трудная и сложная задача для главного героя фильма, секретаря райкома Георгия Торели, но не зря в сценарии упоминается еще одна легенда — легенда о Трое. Шлиман поверил этой легенде и открыл людям Трою».

Троя... А разве в сценарии менее романтические названия: озеро «Слеза Тамар», Хертвисская крепость, село Идумала?.. Их тоже надо заново открыть людям.

Да, сценарий о легендах, о прошлом и настоящем, о родной земле... Но в первую очередь, конечно, о людях. Ведь именно о людях думает Георгий Торели, действенной заботой о людях рожден авторами сценария и сам его образ.

Кто он, человек по имени Георгий Торели? Откуда, из каких мест? Что нового он скажет нам, чему научит? Это не праздные вопросы, они естественно возникают у всех, кто, приступая к работе над фильмом, берет в руки сценарий. Вчитываясь в него, я ощутил как главную, стержневую характеристику героя,

как своеобразную ось его характера — доброту.

Есть доброта любимчиков веселых компаний, есть доброта сентиментальная и сама себя демонстрирующая, а есть доброта Георгия Торели — всеобъемлющее душевное свойство человека, которого хватает на все, что его окружает, — на поля Вайо и на орла, которого поймали жестокие люди, на прошлое, в котором остался любимый отец, стремившийся дать голодным полям воду, и на будущее, в котором Георгий не хочет видеть поля голодными.

В искусстве, живущем по общим законам земного бытия, как и в природе, властвует закон — ничто не появляется из ничего, и ничто не исчезает бесследно. Вот и образ Георгия Торели не появился у Реваза Чхендзе и Сулико Жгенти «из ничего», мне видится в его умной доброте доброта Махарашвили, незабываемого отца солдата, который умел любить и собственного сына и незнакомого русского паренька; видится доброта курносого парнишки со смешным прозвищем Редиска из фильма «Ну, и молодежь!..», который, пережив своих друзей, за всех распишется на стене рейхстага, отпразднует и от их имени победу. В принципе, Георгий Торели вполне мог бы быть сыном Махарашвили или выросшим и возмужавшим Редиской... Во всяком случае, корни у всех этих героев одни.

Кинорежиссер Лана Гогоберидзе, художественный руководитель одного из творческих объединений студии «Грузия-фильм», в одном из своих выступлений обратила внимание на появление в сценарии «Секретаря райкома» образа Дон Кихота: Георгий Торели случайно встретится на дороге со съемочной группой, работающей над фильмом «Дон Кихот». «Мне очень нравится, — сказала Лана Гогоберидзе, — что в сценарии упоминается имя Дон Кихота. И очень хорошо, что это сделано неназойливо, как бы мельком. Умный зритель сам проведет нужные параллели».

...Сервантес писал: «...не все именующие себя рыцарями являются таковыми в полной мере: иные сделаны из настоящего золота, иные из поддельного. С виду все как будто

бы рыцари, однако же не все выдерживают испытания пробным камнем истины...»

Как раз такой пробный камень для своего героя нашли авторы сценария «Секретарь райкома». Но Георгий Торели, конечно, не «рыцарь печального образа», по самому роду своей деятельности он обладает талантом вожака, умением руководить, умением быть нужным людям. И тем высоким талантом доброты, какой так много было у героя Сервантеса.

Ну, кажется, все готово. Актеры одеты, обуты, «обросли» бородами и усами. Косы наточены, косари расставлены по склонам горблизнецов, можно начинать...

Ломер Ахвледиани прильнул к камере, направил ее глазок на полевые цветы, которые зовутся сейчас несколько прозаично — «уходящая натура». Уходит лето со своими щедрыми красками, надо успеть зафиксировать его на пленке.

Реваз Чхендзе осматривается вокруг и, словно благословляя, взмахивает рукой:

— Мо-о-тор!

Дзи-и-нь! — взвизгнули косы, и упругая трава, покорно подломившись, дугой полегла к ногам косарей.

Дзи-и-нь! Дзи-и-нь! — все звонче звенит вокруг камеры, и она бесшумно, словно удивленная ладной работой людей, послушно делает свое дело.

И вот уже приходит черед следующего кадра. Подходит Георгий Торели. Темур Чхендзе, исполняющий эту роль, с мягкой улыбкой здоровается с косарями и, чуть-чуть ссутулясь, хозяйским глазом оглядывает покос. Взгляд у него неспешный, вдумчивый, он и в жизни такой — слушая человека, внимательно смотрит на него, не отводит взгляд. И все время в глазах его какая-то грусть... Может быть, грусть понимания...

Чуть выше среднего роста, он выглядит высоким из-за своей худощавости. Шаг у него энергичный, а сутуловатость придает облику какую-то упрямую уверенность.

Но самое главное, что привлекло внимание режиссера к Темуру еще на пробах — его

интеллигентность, не поддельная, а внутренняя, та, что складывается из природной деликатности, ума и эрудиции. Тип, которого так не хватает современному экрану, которого так ждет зритель.

Помню, какое огромное впечатление произвел на меня в свое время «Председатель» с Михаилом Ульяновым. Это был герой, которого ждали. Верно воссозданная атмосфера послевоенной эпохи, невыдуманные страсти, переданные авторами талантливо, с большим темпераментом, никого не могли оставить равнодушным. Но все же фильм режиссера А. Салтыкова рассказывал нам о событиях прошлого. Что же касается Георгия Торели, то он идет с нами шаг в шаг, а может, и чуть-чуть впереди. Конечно же, впереди! Он — вождь по призванию и по духу своему.

Если Трубников Михаила Ульянова, доказывая свою точку зрения родному брату, мог позволить себе врзаться тому кулаком в зубы, используя удар как веский довод, мог позволить себе яростно материться, приказав перед этим женщинам закрыть ладонями уши, то невозможно себе представить, чтобы все это делал Торели, герой Темура Чхендзе. Людям, которые его окружают, нужен сейчас другой подход, другие слова и другие методы общения. Пришло время новых понятий, но остались и непреходящие ценности, которые в равной мере дороги и для Егора Трубникова и для Георгия Торели. Над этими ценностями время не властно. Вспомню в этой связи еще раз Сервантеса: «...люди не угрюмые, а жизнерадостные просят: «...пусть Дон Кихот воинствует...»

С классиками спорить трудно...

Хендос-хеви, Пасанаури

День одиннадцатый. Орел на асфальте

Уж проходят караваны
Через те скалы,
Где носились лишь туманы
Да цари-орлы...

М. Ю. Лермонтов

Неистово царапая раскаленный до белизны асфальт, дико вращая желто-зелеными глазами

щами, шел по крутой дороге орел. Вернее, он не шел... Его тащили.

Крылья орла были расправлены, мощная грудь дыбилась в бессильной ярости. Царь-птица, он кричал как-то по-детски, не понимая зачем и куда его так грубо ведут. Люди, которые держали орла за крылья, что-то зло кричали, толкались. Но самое обидное для орла, наверное, было в том, что вместе с обидчиками зло ругался и больно тащил его за крыло сам его хозяин. Тот человек, с которым орел прожил десять лет. И не просто прожил, но и служил верой и правдой все эти годы.

Не знал орел, что и у хозяина и у других людей злость была в тот момент ненастоящая. Не знал орел, что волею судьбы из скромной птицы-охотника он стал действующим лицом фильма.

— Не бейте его! — слышат вдруг люди, тащившие орла, негромкий, но властный окрик.

На их пути стоит, упрямо наклонившись всем телом им навстречу, молодой мужчина. Губы сжаты, в волосах — редкая седина. Люди останавливаются, удивленно переглядываются. Они еще не знают, что перед ними стоит новый секретарь райкома Георгий Торе-ли. Да и зритель пока еще не знает об этом: встреча героя с орлом произойдет в прологе, и титры появятся уже после того, как освобожденный Георгием орел медленно разбежится и взлетит в небо, прокричав что-то на прощанье.

— Сто-о-оп! — отходит от камеры Реваз Чхендзе. — Слишком пусто у нас вот здесь.

Режиссер показывает на поворот, и туда подгоняют мощный желтый трактор К-701. Примеряюсь к его колесам — они выше меня на целую голову.

Реваз Давидович снова становится к камере, и снова орел, царапая когтями асфальт, удивленно смотрит на своего хозяина.

— Сто-о-оп! — звучит команда режиссера. Опять что-то не так. Чхендзе быстрым шагом проходит путь, который должны пройти люди с орлом.

— Трактор должен идти навстречу толпе, — показывает режиссер направление движения трактора, и Ломер Ахвледнани дает команду

своим помощникам поставить рельсы вдоль скалы. Это работа минут на двадцать. Ничего не поделаешь. Пропускаем машины, которые скопились за время съемки у поворота, и они с воем, словно стараясь «перекричать» сам Терек, проносятся мимо нас.

Справа, в двух метрах от дороги, мчится Терек, привыкший к орлам, а теперь и к киносъемкам. Слева — сплошная скала, теснящая дорогу по всему Дарьялу. За Терек — Казбек, спокойный и величественный, в бело-снежной папахе, неподвластной ни лучам солнца, ни самому Времени.

Как только выдерживает эта дорога такое количество машин — уму непостижимо. По номерным знакам машин можно изучать географию всей страны. Даже с сахалинским номером проехала в тот день машина. Не мудрено, что я не нахожу ни одной «тихой», без машинного стрекота и визга, секунды, чтобы записать голос Терека.

«Напылили кругом. Накопытили...» — тосковал Есенин в начале века. Копыт здесь теперь не видно, но «наколесили» — дай бог!..

Завидя отдыхающих в тени орлов — их у нас на всякий случай три, похожих друг на друга, как близнецы, — резко тормозит симпатичная машина с иностранным номером. Она самоотверженно тащит за собой на буксире целую «комнату» на колесах. Из машины и из «комнаты» с радостным гомоном выпрыгивают хозяева, бородатые, джинсовые, непринужденные. Сперва они бросаются на экзотику — на орлов, глаза которых закрыты специальными кожаными чепчиками, которые предусмотрительно нацепил на них хозяин, чтобы птицы лишний раз не волновались. Они не видят поэтому, сколько пленки израсходовали на них гости. Затем гости бросаются к нам. Крутятся у камеры, глазят на актеров, перебивая друг друга, непрерывно что-то щебечут.

Одна из девушек что-то спрашивает у меня по-немецки. Улавливаю два слова: «документ» и «фильм».

— Найн! — отвечаю я. — Не документальный фильм. Шпилен фильм, шпилен... — пы-

таюсь объяснить ей нашу работу словом, вспомнившись вдруг из школьной программы. И она, к моему удивлению, понимает.

— А-а!.. — засияло у нее лицо. — Да, да!..

Она подозвала к себе высоченного рыжеватого дружка в шортах и захлеб стала расшифровывать ему мой немецкий. Только у нее объяснение получилось очень длинным. К тому же она так уверенно тыкала пальцем в сторону трактора, в сторону орла и в сторону актеров, что мне даже показалось, будто она подробно рассказывает своему приятелю содержание нашего фильма.

— А вообще-то вы тоже правы... — прервал я ее рассказ. — В какой-то степени фильм документальный... Документ, понимаете?..

Девушка удивленно взглянула на друга в шортах, и теперь уже он стал ей растолковывать мои слова.

— Фильм о наших днях, понимаете? Через несколько лет, для другого поколения, этот фильм будет уже документом. Им же интересно будет узнать, какими мы были, что делали. Ферштейн?..

— Ферштейн, — улыбнулась девушка и вдруг восторженно хлопнула в ладоши — наконец-то она увидела Казбек.

Пока она щелкала фотоаппаратом, я узнал, что немецкого парня зовут Вилли, что он из Берлина, по профессии филолог. Познакомившись, Вилли пригласил меня войти в передвижную «комнату».

— Я в Дарьяле третий раз, — гордо заявляет Вилли. — Обожаю горы. Они напоминают мне, что мужчина должен быть сильным! Когда я начинаю об этом забывать, я еду сюда... Момент!

Он достает из шкафчика блокнот, полистав, читает по-русски: — «...Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз, как сладкую песню отчизны моей, люблю я Кавказ...»

— Угадай, кто это сказал? — лукаво прищурившись, смотрит он на меня.

— Лермонтов, — отвечаю я, и Вилли, довольный, хлопает меня по плечу.

— Хорошо сказал Лермонтов, но, видишь ли, в таких местах нетрудно говорить стиха-

ми. Они сами складываются вот здесь, — он показал на свою грудь, — когда едешь по Дарьялу.

Я не успел ответить — нас уже звали на съемку. Да он и не ждал ответа, просто сказал, что чувствовал.

Помощники Ломера еще раз прогнали съемочную тележку по рельсам, проверили — не качает ли ее. Реваз Давидович, жестикулируя руками, напоминает трактористу текст. Красные флажки ограждения подняты — дорога опять перекрыта. Но туристы — народ необидчивый. Ждут терпеливо, улыбаются. По привычке прошу тишину, но Терек глушит мою команду своим грохотом. Какая уж тут тишина!.. Даже мощный трактор еле слышно. Чтобы записать реплики тракториста, забираюсь в кабину, маскирую микрофон, сам прячусь за желтой дверцей. По движению губ режиссера угадываю слово «Мо-о-тор!», включаю магнитофон.

Тележка с камерой откатывается от озлобленной толпы, ведущей истерзанного орла по асфальту, трактор, послушный воле режиссера, замедляет ход, и тракторист спрашивает у людей:

— Что случилось?

— Ничего особенного!.. — отвечает предводитель толпы, молодой парень с нервным, упрямым лицом, — орла поймали, в кустах запутался!

Тракторист, усмехнувшись, скрывается за поворотом, а мы вопросительно смотрим на режиссера.

— Снято! — говорит он.

Чхеидзе не любит дублей. Он долго и скрупулезно работает над мизансценой, не отрывается от глазка камеры до тех пор, пока все детали не уточнены, пока в кадре не возникает нужная атмосфера. В этой своей работе над будущим кадром он непреклонен. Настолько, что о его непреклонности на киностудии даже ходят легенды. Не каждый рискнет работать рядом с ним. Если ты не уверен в себе, в своей работоспособности, в своем желании отдалиться съемкам без оглядки на вре-



*«Секретарь райкома».
Рабочий момент.
Оператор Л. Ахведиани
и режиссер Р. Чхеидзе*

мя, на дождь, на жару, на долгую разлуку с семьей, если не уверен в своей готовности подменить товарища, чтобы ни одно звено сложной цепи, именуемой «съемочной группой», не ослабло, не отказало в какой-нибудь момент, то, действительно, не стоит начинать работу с Чхеидзе. Ничего не получится. Он может простить многое, но никогда не простит лень и безалаберность. Здесь его непреклонность порой доходит до жестокости. А она, в свою очередь, определяется бескомпромиссной требовательностью к самому себе. В работоспособности ему вряд ли найдется соперник. Так что требовательность и неутомимая работоспособность Чхеидзе — одного корня. Они — детище рыцарской любви и уважения к своей профессии.

Ради того, чтобы чудо случилось, чтобы человек, пришедший на встречу с твоей работой, ушел не зевая, а растревоженный твоей тревогой, взволнованный твоим волнением, удивленный твоим удивлением перед красотой Жизни, ради этого режиссер Реваз Чхеидзе не жалеет ни сил, ни времени.

На съемочной площадке он всегда нетерпелив. Ему не терпится поскорее доехать до места съемки, не терпится, пока из машины выгру-

жают аппаратуру, не терпится, пока укрепляют на штативе камеру. Частенько техники еще что-то подкручивают, поджимают какие-то гайки и упоры, а он уже прикидывает к глазку камеры и крутит ее вверх-вниз, выбирая ракурс. Не терпится ему и когда одевают, загримировывают актеров, и они потом осваиваются перед объективом. Нетерпение это от жажды поскорее выплеснуть задуманное, облечь мысль в кинематографическую форму. Нетерпение режиссера, как спортивный азарт, передается и нам. И тогда наглядно проявляется слаженность всей группы. Каждый помнит: малейшая заминка одного может сорвать усилия всех остальных. Такое отношение к работе мобилизует до предела, кто не понимает этого или не умеет так работать — того в группе не держат. И обиды тут ни к чему. Обижаться имеет право только зритель.

Итак, проход толпы с орлом снят, срочно перебазироваться к тоннелю — он в двух километрах отсюда. Солнце еще не успевает бросить тени на дорогу, как мы уже перекрываем ее с обеих сторон тоннеля и режиссер дает команду «Мо-о-тор!». Снимается продолжение утренней сцены.

Из темной горловины скального прохода выскакивает «газик» и резко тормозит. Хлопнув дверцей, из машины выпрыгивает Георгий Торели и идет на помощь орлу.

— Люди! — обращается он к толпе. — Отпустите его! Орел на асфальте — это нелепость. Место орла — в небе!

Небо... В этих местах оно близкое-близкое. Вершины гор — и сразу за ними небо, оно как будто наколото на горы. Фатой висит оно над Самеба, а когда поднимаешься от монастыря еще чуть выше — и вовсе захлебнешься от упругой синевы.

— Отпустите птицу, люди! Место орла — в небе!

И люди отпускают орла. И с затаенными улыбками будут смотреть на его ликующий полет. И маленькое зерно добра, посеянное в их душах встречным человеком, пробудится в них, готовое дать плоды.

...Отпустить орла — отпустили, но улетать он почему-то отказался. Нахохлился, вперевалку отошел за камень, обиженно прикрыл глаза.

Реваз Давидович подозвал хозяина, о чем-то спросил его. Хозяин, пожимая плечами,

озабоченно посмотрел на своего питомца, пробормотал: «Устал, наверное»... Но во время репетиции с актерами птица отдыхала, так что, вероятно, дело было все же не в усталости. Просто затосковал орел, и пока все оживленно обсуждали различные варианты: «Может, на край обрыва его поставить и толкнуть?» — орел вдруг вскрикнул что-то, присел на миг и без всякого разбега рванулся ввысь. Оператор еле успел поймать орла в кадр.

...Напрасно потом хозяин до ночи ходил вдоль реки и звал птицу. Всегда возвращалась она к нему после охоты, а на сей раз — не вернулась. Не простила, видно, человеку свое унижение. А может, горы и орлу подсказали, что в этой жизни надо быть сильным?

День двадцать второй. Слеза Тamar

Легенды — лишь легенды, как было сказано у поэта. Но как же мы можем не верить в их истинность, если пути легенд пересеклись сегодня с путями нашей съемочной группы и мы поднимаемся по истертым ступенькам Вардзини, которые помнят еще, быть может, легкую поступь Руставели, и входим в зал, высечен-

«Секретарь райкома»
Кадр из фильма



ный в скале и названный тронным, в котором, может быть, читал Тамар свою поэму Шота. Легенды — лишь легенды. И сам Шота — легенда. И его любовь к прекрасной царице — легенда. Но откуда тогда это пережившее века объяснение в любви:

...Я, Руставели, был безумен,
строя эту песнь свою.
Той, кому послушны рати,
жизнь, безумец, отдаю...

Легенды живучи, как звезды.

Кто-то семьсот лет назад, первым увидев вот это маленькое зеленое озеро у Аспиндзы, прошептал, удивленный его красотой: «Слеза Тамар...» — и мы сегодня, доставая из чехлов съемочную аппаратуру, повторяем: «Слеза Тамар...»

...В каком-то гордом ожидании застыли вдоль Куры земляные террасы. Они этажами уходят от водной глади реки к самым вершинам холмов. Мощные стены, сложенные из миллионов камней, держат эти этажи на своих плечах.

Белые буйволы привычно тянут за собой тяжелый кованый лемех, ножом вспарывающий семисотлетний земляной покров террасы. Навалившись на лемех, правит им высокий, худощавый старик. Ему восемьдесят лет, но руки все еще сильны, и черный след за лемехом прям и глубок. Солнце словно засмотрелось на его работу — не уходит, разгорелось вовсю. Даже теней нет, все плавится в солнечном мареве. Будто прося пощады, истошно верещат кузнечники. Мы раздеты по пояс, стараемся увернуться от назойливого солнца. А у старика коричневый китель застегнут на все пуговицы, брюки по-солдатски заправлены в кирзу.

— Здравствуй, дядя Баграт!.. — спускается к нему с верхней террасы молодая женщина в джинсовой шляпе, с большими круглыми очками на смуглом улыбчивом лице. Старик, не прекращая работу, отвечает на ее приветствие, узнав в ней Асмат Иашвили, второго секретаря райкома (актриса Ева Хутунашвили).

— Ты что здесь делаешь? — оглядывается она на потревоженную землю.

— Пашу... — спокойно отвечает дядя Баграт.

— А кто тебе разрешил здесь пахать?

— Здесь мои предки жили, пахали, сеяли. Зачем мне спрашивать разрешения? Земля ждала меня, и я пришел...

Внимательно слушает их Георгий Торели, стоящий чуть поодаль. Ведь, может быть, именно сейчас он получает конкретный ответ на свой главный вопрос: «Что надо сделать, чтобы ожила эта земля?» Надо прийти к ней, как пришел этот старик. Но кто придет? Ведь это не на день, не на год — на всю жизнь. Вон сколько покинутых деревень вокруг. На карте Месхет-Джавахетни их более трехсот! Когда-то по разным причинам люди ушли отсюда, нашли приют где-то вдали, а их потомки уже и не помнят эти места. «Но ведь это тоже наша родина!..» — скажет с болью Георгий Торели, и тут же поймет, что громогласными призывами дело не поправить.

— А лоза здесь может вырасти? — спрашивает Торели старика.

Дядя Баграт распрямляется, оценивающе осматривает Георгия:

— Лоза?.. А почему ей не расти? Земля здесь добрая. Идемте сюда, что-то покажу...

А покажет он Георгию Торели, и всем нам, удивительную вещь!

Пройдя по террасе километра три, миновав Хертвисскую крепость, мы продолжаем съемку у высоченного стройного тополя, с земли до макушки обвитого мощной виноградной лозой. Корни лозы и тополя так переплелись, что не понять, кто кого питает своим соком. А ветви дерева, как елочными украшениями, увешаны зелеными гроздьями созревающего винограда.

Георгий Торели осторожно трогает лозу и пораженно шепчет:

— Какое же чудо сохранило этот виноград?

— Лоза бессмертна, сынок, — услышит он в ответ.

Можно было принять диалог, да и эпизод в целом, за фантазию авторов сценария, но вот она, семисотлетняя лоза, не декоративная, а живая и сочная — перед нами! Как Георгий Торели, мы осторожно трогаем пальцами ее тело и смотрим на дядю Баграта, роль которого исполняет простой крестьянин из Месхетии Баграт Девносадзе.

Совпадение имен не случайно.

Во время работы над сценарием Реваз Чхейдзе и Сулико Жгенти часто приезжали сюда не только для того, чтобы вплотную приблизиться к тем проблемам, о которых должна была пойти речь в будущем фильме, но для того, чтобы пройти по тем путям-дорогам, которыми пройдут и Торели, и Иашвили, и все те, кто будет с ними, и все те, кто против них... И вот во время очередной поездки на одной из террас в Верхней Вардзии они увидели работающего в одиночестве старика. Познакомились. Баграт Девносадзе оказался добрым и разговорчивым.

На этом месте, как узнают они потом, в незапамятные времена цвели сады его прадеда. Теперь даже следа нет от этого сада. Что враг пожег, что засуха съела. Остальное похоронило время.

И вот теперь он решил возвратиться сюда. В деревне Клде, возле Ахалцихе, у него дом, виноградник, хорошее хозяйство. А потянуло его все-таки сюда, к могиле деда и к корням его сада.

Так со своим именем, со своими думами и тревогами, со своими воспоминаниями о прошлом и со своей доброй улыбкой он и вошел сперва в сценарий, а теперь уже заговорил с будущими зрителями. Заговорил просто, убежденно, так же, как естественно и честно прожил все свои восемьдесят лет. Вся его жизнь сложилась из таких вот удивительных эпизодов, как те две коротенькие, но емкие сцены, которые авторы отобрали для фильма.

Баграт Николаевич родился в селе Аппиа. Как он говорит, это «последнее село Грузии, за ним уже Турция».

Сыну бедняка, ему с детства больше приходилось работать, чем учиться, но три класса он кончить все же сумел. В 1918 году турки перешли границу, хозяйничали в Месхет-Джавахетии несколько месяцев. Затем сожгли все дома в селе, угнали скот. Только после установления Советской власти в Грузии здешние крестьяне вздохнули свободно, а когда стали организовываться колхозы, Баграт Девносадзе в числе первых восемнадцати односельчан,

не задумываясь, подал заявление «в коллектив».

— Советская власть дала зерно, деньги, инструмент... — неторопливо, то и дело вороша пальцами седые буденовские усы, рассказывает мне в перерыве между съемками Баграт Николаевич. — Меня назначили бригадиром. Работали, учились жить по-новому, крепили. И все было хорошо до сорок первого... Из села на фронт ушли двадцать один человек. Среди них — два моих сына. Меня на фронт не взяли, так бригадиром и оставили. Здесь, сказали, мужчина тоже нужен.

Месяц прошел, второй, третий... Одна мысль давила на душу: на фронте кровь проливают, а я здесь с женщинами на сенокос хожу! Честно говоря, трудно с ними было... Трудно и жалко было на них смотреть. Не вытерпел — опять написал заявление военкому: «Прошу отпустить на фронт!»

В январе сорок второго вдруг приходит повестка! Обрадовался ей, как письму от родного человека, духом воспрял, опять мужиной себя почувствовал. А меня вместо фронта повезли в Броцеули, возле Кутаиси. Спросили про образование. Узнав, что всего три класса, огорчились мои командиры.

«Хотели тебя в артиллерию, да нельзя с такими знаниями».

«А что, — говорю им, — стрелять — это по мне. Я же охотник. Вы мне самое сильное оружие дайте, сыновьям своим хочу помочь».

Из Кутаиси повезли их в Туапсе. Там он впервые увидел море, впервые сел на корабль. А вскоре — первое ранение. Лежал в Хосте. После излечения — новый маршрут: Нальчик, Хасав-Юрди, Прохладное. И все время бои, бои, бои... Снова был ранен, лечился в Дербенте. Потом, в 44-м, судьба забросила в Брянск. Побывал и в освобожденном Киеве. В составе 171-й дивизии вышел на Белую Церковь, Лисинку, Виноградово. Под Виноградовом были сильные бои. 6 февраля 1944 года саратовец Тихонов и рачинец Крамито Канталадзе вынесли Баграта Девносадзе с поля боя почти мертвым. Оживал он восемь месяцев. А 1 января 1945 года пришло письмо, старший сын вернулся домой. Без но-

ги. Баграт был ранен в правое плечо, его тоже комиссовали. Но он снова попросился на фронт. Председатель комиссии отказал: вы не можете больше воевать, у вас рука вверх не поднимается.

— А зачем ей вверх подниматься? — удивился Баграт. — Я же в плен не собираюсь сдаваться!.. А курок можно и пальцем спустить...

Отказали окончательно. Нельзя было его, всего израненного, на фронт пускать. Но что значили для него раны, если сын вернулся без ноги?.. Боль сына перетягивала все.

Получил напоследок сержант Девносадзе новенькое обмундирование и... поехал собственным маршрутом догонять родную часть. В Полтаве сел в какой-то эшелон, но чистенькое обмундирование подвело. Начальник эшелона арестовал его как «подозрительное лицо», и отпустили Девносадзе только после тщательной проверки документов.

— Тебе домой надо, а мы на фронт едем... — объяснял ему начальник эшелона, но Баграт стоял на своем:

— Мне за сына мстить надо!

— А ты знаешь, где твоя часть?

— Знаю. По радио передавали — на Варшаву идут мои товарищи.

Оставил его в своем эшелоне начальник. На свой страх и риск оставил. И догнал Баграт Николаевич друзей-товарищей. Только буквально в двух шагах от них его опять чуть не арестовали. Патруль встретился. «Руки вверх!» — говорят. Поднял одну, левую, здоровую. «Ты чего? — удивился патрульный. На собрании, что ль, голосуешь тут?..»

Пришел в часть, а командир, оказывается, домой извещение послал. Пропал, якобы, сержант Девносадзе без вести...

18 января взяли Варшаву. Был сержант и в Померании, Данциге, на Одере, Шпрее, вошел в Берлин. На Эльбе встретился с американцами. 9 мая сфотографировался у Рейхстага, на фоне боевого знамени.

После демобилизации вернулся в родные места, поселился в деревне Клде. Когда резал фундамент для дома, в земле нашел корни лозы. Пошел к научному сотруднику Шалве

Циквадзе, тот посоветовал не пересаживать эти корни. Доброты сержанта Девносадзе хватило и на то, чтоб ради лозы поставить фундамент в другом месте. И лоза откликнулась на доброту человека — ожила. А через год росток вытянулся на целых три метра! Постепенно рассадился от ростка целый виноградник.

Как-то прочел Баграт Николаевич в газете статью: «Возродим оставленные села!» И не вытерпело сердце старого солдата — поехал в Тбилиси, встретился с членами правительства, предложил свои услуги. «Я сам поселись в заброшенной деревне...» — заявил он и выполнил свое обещание, пришел на пустые террасы.

А потом крестьянин Баграт Девносадзе и кинорежиссер Реваз Чхеидзе встретились. И встречу эту не назовешь случайной, хотя по жизни она, вроде, и была случайной. Умение находить человека, внутренне созвучного замыслам и раздумьям, которые владеют режиссером на том или ином отрезке творческого пути, вообще характерно для Реваза Давидовича.

Выбрав героя, Реваз Чхеидзе тщательно подбирает ему фон. Облик людей, окружающих героя, выверяется режиссером без видимых постороннему глазу усилий, «прописывается» уверенно, властно, как уверенно и властно накладывает мазки на холст мастер, ясно видящий будущую картину.

Сколько известных артистов снялось в крошечных эпизодах в его фильмах!

Роли эти частенько были вообще без слов, просто режиссеру была нужна именно эта фигура актера, или взгляд, или жест какой-нибудь. И актеры соглашались на такие роли. Они ведь знали, что Чхеидзе отличается безграничным уважением к таланту и умению актера.

Аккумуляция всех этих нужных для полотна фактур-мазков, взглядов и жестов идет у него исподволь, неисповедимыми для него самого путями, с помощью чисто профессиональных «зарубок на память», которым не научиться в институтских стенах — они от бога.

День двадцать восьмой. Дорога

...И мысль о вечности, как великан,
Ум человека поражает вдруг.
Когда степей безбрежный океан
Синеет пред глазами...

М. Ю. Лермонтов

Странно, казалось бы, упоминать о степях здесь, у диковинного каменного отвеса Вардзиевского мемориала, у гор, выстроившихся в каком-то воинственном танце, напоминающем строй «Хоруми». Но почти каждые полчаса мимо нас, осторожно сползая по крутой ухабистой дороге и натужно подвывая, проходят большие машины, груженные сеном. Значит, есть там, на самом верху, степь. Нам как раз туда и нужно — снять затерянную деревню, в которой когда-то жила семья нашего героя, Георгия Торели.

До вечера еще далеко, но мы спешим — съемка режимная: сперва, на фоне угасающего дня, надо снять силуэт небольшой церкви, занесенной в те горные степи неизвестно когда и неизвестно по чьему велению.

Кинематографическое хозяйство движется длинной цепочкой — камерваген, тонваген, лихтваген, автобус с реквизитом, автобус с актерами. От Ахалцихе до церкви — сто километров. Дорога все время бежит вдоль Куры. Настроение реки меняется на наших глазах, за каждым поворотом. У выезда из города она ленивая, какая-то усталая, а чуть дальше, в Хертвиси, она шумлива и резка, как разгневанная горянка. Впрочем, в этих местах ей не к лицу быть иной. Сразу за крепостью — полуразрушенный колизей, гораздо менее величественный, чем римский, но судьбы, которые памяты ему, не менее трагичны, чем судьбы гладиаторов. Этот минн-колизей у дороги, на берегу Куры — рынок, невольничий рынок, где единственным товаром были люди. Если собрать все стоны и рыдания, которые слышали эти вот почерневшие камни, в единый плач, его вряд ли перекроет даже шум Куры.

У Вардзии река замедляет бег, становится какой-то очень женственной. Мост здесь висячий, прицепился толстенными тросами к бетонным стойкам и погукивает нехотя от на-

ших шагов. Тонваген наш легонький, прошмыгнул через мост — тот даже не скрипнул. Но за нами — лихтваген в 14 тонн! У дороги табличка — мост выдерживает не больше семи тонн. А другой дороги нет. Все переехали, смотрим на лихтваген. Водитель Юра Мамаев, человек бывалый, но мост слишком узок: борт машины почти касается троса.

Режиссер оглядывается на опускающееся солнце, подходит к Юре.

— Ну? Что делать будем?

— А что делать? Проеду...

Юра на всякий случай оставляет дверцу открытой, тихонько трогает с места машину. Чхеидзе садится в кабину рядом с ним.

— Ты со своей стороны наблюдай, а я с этой буду смотреть, чтоб трос не задел.

Мамаев согласно кивает ему и проезжает по мосту, который упруго прогибается под непосильной тяжестью.

Сразу за мостом асфальт кончается. Дорога становится злой, пыльной.

Проезжаем дежурный пикет. Молоденький солдат в зеленой фуражке, прочтя на бортах машин название киностудии, приветственно поднимает руку. Мы дружно отвечаем тем же и так же дружно чихаем, отплевываясь от пыли. Куре теперь с нами не по пути, она остается внизу и через полчаса, сверху кажется нам сероватым пояском на изумрудно-желтом наряде ущелья. В этой окраске уже чувствуется, пока еще безмятежное, дыхание осени.

Осень совсем рядом, вон там, за первым водопоем, у которого жадно толкуются откормленные овцы. Степь желтеет раньше леса. Но и раньше его зеленеет по весне...

— Камеру сюда! — слышится неторопливая команда Чхеидзе.

Отара белой пеной отхлынула от наших машин, ее шумный бег встречает глазок камеры Ломера Ахвледиани. Обняв камеру, как верную подругу, он стоит на крыше камервагена, бородатый, черноглазый, быстрый, ловкий — такие в давние времена удачливо ходили на abordаж... Впрочем, удача покровительствует и ему. Фильмы, снятые им (особенно в последние годы: «Древо желания» и «Мачеха

Саманишвили», документальный фильм о гастролях Театра имени Руставели за границей), покорили и зрителей и критиков своей пластичной и живописностью. Не знаю, в каких тайниках отыскивает он такие пастельные тона. Снимает он без «глубокомысленных» раздумий, быстро, весело, а на экране — завораживающие дымки горных далей, нежно «прописанные» портреты героинь, ускользающие тени вечера, серебристый перелив лошадиной кожи. А все вместе — удивительное панно, та ахведиановская гармония, которую не спутаешь ни с какой другой. Я убежден — не придумали бы люди кино, он писал бы красками, кончились бы краски на земле — он заговорил бы стихами. Натура у него такая — без красоты не мыслит существования, красота питает его душу.

Километров через пять, у второго водопоя, останавливаемся еще раз — моторы перегрелись, кое-кто отстал. Здесь нас встретили председатель местного хозяйства и несколько пастухов.

Пока водители ухаживают за машиной, беру магнитофон и иду по полю, усеянному высокими копнами соломы. Где-то тарахтит косилка, ржет лошадь. Над копнами крикливо кружат вороны и галки, на проводах до хрипоты сплетничают сытые воробьи. Прячусь за копной соломы, мне хочется записать их сплетни.

Воздух прозрачен, слышимость идеальная. Вдруг в наушниках — посторонний шум. Выглядываю из укрытия — рядом стоят двое парней, лица вежливые. Показываю знаком, что надо помолчать чуток, они понятливо кивают головами. Один так и выстоял терпеливо до конца, другой вскоре куда-то ушел.

Записав шумы поля, я с улыбкой распрощался с новоявленным другом и пошел к группе. Но, к моему удивлению, вежливый друг проводил меня до нашей стоянки, и только тут мы разобрались, что к чему.

Председатель местного хозяйства, низенький суетливый дяденька с добрым хитроватым выражением лица, извинившись, взял меня под локоть и отвел в сторону.

— Вы звукооператор?.. А знаете, вас при-

няли за шпиона. Не обижайтесь на ребят за это, — он кивнул на тех двоих, что охраняли меня в поле. — Здесь пограничный район, и стоит появиться незнакомому человеку, как все начеку. А тут... Представьте себя на их месте! Рядом граница, а в соломе сидит человек с какой-то аппаратурой и делает вид, будто слушает птичек. Прошу без нас далеко не отходить, а то могут быть более неприятные встречи, ладно?..

— Ладно... — неохотно соглашаюсь я, а сам думаю, что трудно, наверное, объяснить сейчас этому доброму человеку, что люблю работать в одиночестве, что поймать красивый, интересный звук так же трудно, как поймать красивую, редкую птицу — он так же легко упархивает от неосторожного движения, как упархивает птица от наших шагов.

... Степь в этих местах не сплошная, она нарезана кусками, и самый большой из них приблизительно с тбилисский стадион «Динамо». Затем идут лощины, каменные гряды, потом опять кусок степи и снова лощина... Наверное, здесь надо устраивать олимпийские стадионы — богам нетрудно сюда спускаться для игр, до их обители — рукой подать.

... Если бы не церковь, мы так и проехали бы мимо деревни, не заметив ее. Вся деревня, оказывается, врыта в землю. Ощущение такое, будто она когда-то стала расти, как виноградная лоза, подтянулась чуть-чуть, да так и застыла. То ли так задумано было, то ли питающие соки иссякли...

— Помпея!.. — проговорил кто-то. — Настоящая Помпея...

— Нет, это Верхняя Тмогва, — деловито ответил местный председатель.

И впрямь, в отличие от Помпеи в этой деревне жизнь не угасла. Навстречу нам из невыросших домов потянулись женщины и дети, на всякий случай пробрехала собака.

Солнце уже начало подкрадываться к горизонту, и операторы стали скоренько раскладывать свою аппаратуру. Первые кадры — немые, так что у меня есть свободный часок; иду с художником Зурабом Медзмарнашвили знакомиться с деревней.

Здесь нет улиц, нет площадей, деревня похожа на горный аул, какой я видел в Дагестане. Только здесь одноэтажный аул.

Деревя мало, все из камня, даже заборы и полы.

У первого же дома приветливая хозяйка приглашает зайти в дом. С удовольствием соглашаемся. И к своему великому удивлению, пригнувшись у низенькой двери и спустившись на несколько ступенек вниз, в землю, оказываемся в просторной, метров в двадцать, комнате, посреди которой стояла деда-бодзи (в буквальном переводе: мать-опора), «атлантом» поддерживающая каменный дом. Вдоль стен — деревянные загоны, на цепях подвешены железные, старой поковки, кастрюли; земляной пол идеально подметен, свет мутноватым дымком вливается сюда через специальные отверстия в камне.

Комната оказалась проходной, за нею было еще две такие же.

— Кто здесь живет?.. — растерянно спрашиваю у хозяйки, назвавшейся Нино Майсурадзе.

— Мы живем... — улыбнулась хозяйка. — Это дом моего свекра. Мы поднимаемся сюда только летом, когда выводим на выпас овец и коров. Заготавливаем сено, а осенью спускаемся в Вардзию. Там у нас дом, хозяйство...

— А здесь, значит, дача?..

— Дача... — смеется калбатони Нино.

Зураб трогает гладкий ствол деда-бодзи.

— Ей сто лет, — говорит хозяйка.

— А из чего она?

*«Секретарь райкома».
Георгий Торели — Т. Чхеидзе,
председатель райисполкома — И. Хизанишвили,
Абесалом Девносадзе — М. Вашадзе*



— Это кизил.

— Кизил?! Такой толстый?

— Да. Здесь раньше кизил рос толщиной и высотой в дерево.

— А народу много сейчас здесь живет?

— Раньше, когда дед мой здесь жил, в деревне было около двухсот семей... А сейчас и пятнадцати не наберется. Молодежь давно разъехалась, а эти пятнадцать семей, как мы, — только летом сюда приходят из-за скота.

— Скота много?

— Сейчас пригонят, увидите. Травы хорошие, места много, работать вот только некому.

(Прямо как в нашем сценарии!... Или, может, в сценарии прямо как в жизни?..)

— А почему так глубоко закопалась ваша деревня?

— Так ведь в те времена, когда ее строили, турки часто нападали. Вот и приходилось закапываться. И незаметнее было и надежнее.

На холмистой околице — прямые плоские плиты надгробий. Последнее пристанище тех, кто тесал когда-то кизилы деда-бодзи, стоявшие сто лет, кто щедрой рукой провел первую борозду в степи у богов под носом, кто дал жизнь тем, кто гуляет, быть может, сейчас в джинсовых брюках по тбилиским проспектам, гуляет и совсем не тревожит его в живописном водовороте столичного существования пустота и безлюдие дедовской отчизны.

...Едва успели отснять церковь, как треснула вечерняя тишь!.. Треснула от шелестящего топота возвращающегося с выпаса стада, от блеющего, мычащего, лающего стона, которым отозвались камни, от залюлюкавших, загугукавших, от загремевших ведрами женщин, зашпешивших в белых передниках навстречу стаду... И стадо, дойдя до первых домов, неторопко растеклось ручейками, а во главе каждого ручейка забелел женский передник, по тугому вымени захлопали ласковые руки, в ведра брызнули первые капли молока.

Долго-долго не смолкал потом, на фоне гудящего лихтвагена, этот извечный сельский переклик...

Второй объект на сегодня — рядом с церковью.

По еле видимой в свете дигов тропинке сгорбленная старуха поведет Георгия Тореди, покажет ему дом, в котором когда-то жил его отец, в котором Георгий сделал первые шаги...

Пока ставят свет, режиссер подзывает к себе Эрекле Бадурашвили, одного из своих студентов, проходящих у него практику. (Чхеидзе набрал в этом году группу студентов, принятых на кинорежиссерский факультет при театральном институте.)

Эрекле достает из-за голенища сапога сложенную тетрадь и вполголоса начинает читать заданную Ревазом Давидовичем режиссерскую разработку отрывка из сценария. Наклонив голову к плечу, режиссер внимательно слушает ученика, а по лицу не понять — нравится или нет. Оценку не спешит давать, пока только слушает...

— Извините, — тронул Чхеидзе ладонью локоть юноши и быстрым шагом отошел к Люмеру. Так уж получилось, что их разговор продолжился только через час.

Снова Эрекле достал тетрадь из сапога, раскрыл, стал читать.

— Нет!.. — остановил его Чхеидзе. — Вы что-то пропустили. Мы не на этой фразе кончили. «Старик подошел к окну и увидел...» Вот-вот, отсюда читайте.

Эрекле с опаской косится на шефа, читает с указанной фразы.

К молодежи у Чхеидзе отношение особое. Как и у молодежи к Чхеидзе. Название фильма, который он посвятил ей, «Ну, и молодежь!..» можно произносить двояко — с иронией или с уважением. Нет сомнения, что Реваз Чхеидзе, создавая этот фильм, руководствовался именно чувством уважения. Вся его деятельность, как на поприще директора киностудии, так и на поприще режиссера и педагога, неразрывно связана с молодыми, с теми, кто только постучался в двери Кино, и с теми, у кого за спиной уже первая борозда и первый урожай. Реваз Давидович любит рисковать, особенно когда речь идет о молодом коллеге. В этом риске не слепое, благодушное доверие, а знание, взвешенное на весах опыта, интуиции, и — опять-таки! — любви к молодому задору, к максимализму

молодости. Сколько режиссеров, операторов, сценаристов обязаны ему своими дебютами! Конечно же, не все дебюты стали явлениями, как и положено в искусстве, — бывало всякое, но у молодости счастливое качество: ей дано право совершать ошибки, ошибки поиска, дерзкие ошибки нерассуждающего чувства юной души. А Ревазу Чхендзе дано умение распознавать истинную цену той или иной ошибки. Гладить по головке он не умеет, но, по мне, лучше суровое и справедливое слово в лицо, за которым чувствуешь истинное желание поддержать тебя, чем благодушное сюсюканье, за которым угадываешь холодок безразличия по отношению к твоему следующему шагу.

...Смена кончается в три часа ночи.

Позевывая и пожевываясь от предутренней щекоотливой прохлады, залезаем в машины, и те начинают осторожный спуск к дому. В пять утра проезжаем мимо памятника Шота Руставели, установленного на его родине, в деревне Рустави.

Бронзовый Шота задумчиво смотрит куда-то мимо нас, а мне вспоминается, как несколько дней назад, снимая сложнейшую сцену переселения аджарцев, Реваз Давидович попросил своих ассистентов достать «Витязя в тигровой шкуре». Они принесли несколько томов разных изданий и он долго и придирчиво разглядывал каждый том, мысленно примеряя его к чему-то. Съемки были продолжены только после того, когда ему понравилась одна книга, на светлой обложке которой черной вязью было выведено название поэмы. В одном из кадров «переселения» мы увидим эту книгу в руках мальчика, прижимающего ее к груди вместе с другими: математикой и учебником английского языка. Ведь для грузина «Витязь...» не просто литературное произведение — а как бы учебник жизни, поэму обязательно давали в приданое невесте, а воины всегда брали ее с собой на битву. И еще раз в те дни я увидел такого же «Витязя...», но совсем в другом месте, в коридоре киностудии, там книгу точно так прижимал к груди наш гость из Испании, молодой кинооператор, окончивший в этом году ВГИК и проходящий преддиплом-

ную практику у Ломера. У испанца была длинная, «трехэтажная» фамилия, и мы называли его просто Хорхе. Веселый, темпераментный, легко делившийся с нами тяготы экспедиционной жизни, он сразу пришелся нашим ребятам по душе, и по окончании его практики группа расставалась с ним не как с гостем, а как расстаются надолго с родным человеком. Как раз в день его отъезда Реваз Давидович был в Тбилиси, на киностудии. И Хорхе получил в подарок (или в напутствие) томик «Витязя в тигровой шкуре»...

...Скоро начнет светать. Отдохнем — и новая дорога встретит нашу группу. Еще один день прожит в труде, но вчерашняя смена не умерла, не растворилась в обыденной череде будней, она осталась в сотнях кадров, вот в этих вот блестящих коробках, которые бережно держат на коленях ребята из операторской группы. В них осталась частица будущего фильма, по дорогам которого нам идти еще около трехсот дней.

Месхети, Вардзия

Сергей Юткевич

Инозримый Охлопков

К 80-летию Н. П. Охлопкова

«Если на экране в первом же кадре не бежит жираф, то этот фильм не стоит дальше смотреть — он не может быть интересным».

Так сказал мне Коля Охлопков в дни наших юношеских мечтаний. Он произнес это серьезно и в то же время с искринкой усмешки в глазах, и самое примечательное в его парадоксальном утверждении было то, что жираф вскоре действительно чуть-чуть было не поскакал по экрану в третьей его режиссерской киноработе — фильме «Путь энтузиастов».

Там действие начиналось с того, что в разгар гражданской войны из заповедника на юге страны разбежались звери, которых некому стало охранять, и вот жираф улепетывал во всю прыть, опережая бегущих солдат. К сожалению, кадр этот не вошел в окончательную редакцию фильма, его нашли «несоответствующим серьезности темы».

Сегодня мало кто знает, что Николай Охлопков был не только признанным режиссером театра и актером экрана, но и интереснейшим кинопостановщиком, — наша беда в том, что



Н. Охлопков

его картины погибли вместе с фильмотекой Одесской киностудии от фашистских бомб. Если бы сохранились фильмы «Митя», «Проданный аппетит» и «Путь энтузиастов», они бы сегодня не только вошли в сокровищницу нашего Госфильмофонда, но получили бы премии на всех международных фестивалях, как еще одно свидетельство неукротимого духа новаторства советского кино 20-х годов.

Поэтому я хочу рассказать об этом малоизвестном Охлопкове, тем более что обязан признаться и в своем хорошем отношении к жирафам. Я вполне разделял его с моим другом — ведь для нас бег этого тонконового и стремительного животного стал как бы паролем поиска нового, символом разрушения штампов, преодоления инерции зрительского восприятия, обязательного присутствия изобретения в ис-

кусстве — словом, всего того, чему нас учил наш общий мастер Вс. Мейерхольд. В молодые годы он, во времена учебы у Станиславского, писал: «Чтобы чего-то добиться, надо сначала научиться удивляться и восхищаться»¹, а затем в зрелые, сохранив это волшебное и такое важное для художника качество — «удивляться», стал сам удивлять мир своим искусством и учил этому нас.

Если я сегодня вспомнил об охлопковском «жирафе», то это еще и потому, что недавно я встретился на экране, правда, не с жирафом, но со страусом, который разгуливал так же свободно и вне сюжета по фильму Бунюэля «Призрак свободы».

Но это была птица, сбегавшая из старого сюрреалистического зверинца, она по инерции продолжала выполнять ту же функцию, что и в былые времена — «эпатации буржуазии», в то время как «жираф» Охлопкова вырос, вскормленный желанием угнаться за чудесами, которые творила вокруг нас небывалая, поистине фантастическая новь революции.

Ведь не случайно у Охлопкова начальный этап его режиссерского «пути энтузиаста» совпал с рождением новой редакции первой советской пьесы «Мистерия-буфф» Маяковского.

Посмотрев, как поставил «Мистерию» Мейерхольд, Охлопков — ему шел тогда двадцать второй год — поставил в Иркутске свой спектакль, также исполненный революционного пафоса, но населенный к тому же таким количеством «жирафов», да и другой «фауной», что ему мог бы позавидовать и Хлебников со своим «Зверинцем». Не могу не поразиться тому, как юноша из далекой сибирской провинции сумел почти 60 лет назад предвосхитить некоторые тенденции и достижения современных студенческих и молодежных театров, ищущих новые средства для выражения духа эпохи революционных потрясений.

«Мистерия-буфф» в исполнении коллектива иркутского «Молодого театра» прозвучала первого мая 1922 года. По счастью, сохранилось описание этого спектакля.

«В стремлении ликвидировать разобщенность сцены и зрительного зала Н. П. Охлопков пошел очень далеко... Актеры выходили в антрактах на сцену и там отдыхали и закусывали. Художник спектакля ложился на авансцене и курил. Мало того, актеры в костюмах и гриме, а исполнители ролей «нечистых» — полуголые появлялись среди публики, пили чай в буфете и вступали в споры о спектакле со зрителями... В публику же переносились и куски самого действия. Через зрительный зал проходили на сцену персонажи, приносившие известия о потопе; «американец» выезжал на сцену на велосипеде.

Во втором действии из оркестра поднимали мачты; игра шла на изображавшем ковчег настиле, сделанном в оркестре; поэтому актеры были видны только до пояса. В пятом действии с галереи спускались канаты и веревочные лестницы... «Соглашатель» появлялся в ложе, расталкивая публику, сидевшую в ней...

...Для финальной картины со всего города собрали на время спектаклей электрические вентиляторы. Они должны были содействовать впечатлению индустриализированного города... К режиссеру являлись художники, предлагавшие проекты оформления один другого необычнее. Пришел даже какой-то факир, который предложил так загипнотизировать всю публику, что зрителям реально представится, будто театр заливает потоком».

Этот свой интересный рассказ А. Февральский справедливо заключает: «Уже в этой постановке ярко проявились некоторые из черт режиссерского новаторства Н. П. Охлопкова, развившиеся затем в его кинофильмах и в его работе в Московском Реалистическом театре»².

Мне не довелось видеть сибирскую постановку Охлопкова, я познакомился с ним в этом же году, но позже, во время репетиций «Смерти Тарелкина», где Мейерхольд поручил ему маленькую роль Качалы. Его долговязая и в то же время удивительно складная и выразительная фигура стала особенно заметной в этом неуклюжем спектакле, в целом «не задавшем»

¹ А. Г л а д к о в. Годы учения Вс. Мейерхольда. Цит. по рукописи.

² Маяковский. Материалы и исследования. М., «Художественная литература», 1940, стр. 245—248.

ся» мастеру — особенно по сравнению с удачей «Великодушного рогоносца». Ни только что вступивший в труппу харьковский актер Дмитрий Орлов, ни Макс Терешкович, при всей своей одаренности, не справились с ролями Расплюева и Тарелкина.

В их оправдание можно сказать, что они были поставлены режиссером в непривычные, трудные условия: играть характерные роли без грима и в неудобной мешковатой «прозодежде», скроенной по чертежам Варвары Степановой (жены конструктивиста А. Родченко). Она же по заданию Мейерхольда выгородила на пустой оголенной сцене выкрашенную в белую краску странную машину — рецензенты окрестили ее увеличенной мясорубкой — и расставила «динамическую» мебель на пружинах, которая должна была двигаться и трансформироваться по ходу действия.

Сама эта мысль о мобильных предметах бытового обихода на сцене отнюдь не являлась какой-то «футуристической» выдумкой Мейерхольда, а, напротив, целиком лежала в русле его давних и прочных увлечений — ведь, как справедливо вспоминала одна из его учениц периода дореволюционной студии на Бородинской, «новый театр, считал он, должен опираться на старинные традиции площадного театра»³.

Один из наглядных примеров таких традиций можно найти в известной книге Жюль Жанена «Дебюро, или История двадцатикопеечного театра». В ней Жанен описывает сыгранную в 1829 году в Париже «Волшебно-пантомимную арлекинаду с переменами видов, явлениями, превращениями и прочее: «Матушка-гусыня, или Арлекин и золотое яйцо». Вот и отрывок из первого явления:

«Кассандр, Паяцо и Пьерро влезают в тележку. Арлекин делает движение своим волшебным прутом. Тележка превращается в железную клетку, в середине коей заключены преследователи...

Явление второе: Арлекин и Коломбина входят на сцену. Стол, уставленный яствами, и два стула появляются из рощи... Преследо-

ватели входят на сцену и видят завтрак. Но стулья вдруг устремляются в рощу, и персонажи падают навзничь. Они подозревают в этой шутке Пьерро и хотят его бить, но он ловко избегает удара и намеревается схватить пирог, но стол также устремляется в рощу»⁴.

Не правда ли, тот отрывок поразительно напоминает погони и трюки в ранних комических фильмах Чаплина и Мак-Сеннета? А бегающие столы и стулья прямо перекочевали из народного театра XIX века на подмостки «Смерти Тарелкина»?

Но здесь, увы, не нашлось волшебного прута Арлекина: современная механика не сработала, пружины оказались слабыми и малоэластичными, стулья и столы с разъезжающимися ножками упрямо не хотели выпрямляться, а если добавить к этим неполадкам то, что текст Сухово-Кобылина невнятно доносился со сцены, перемежаясь с грохотом непослушной мебели и оглушительными взрывами подложенных под нее дымных петард, то все вместе взятое временами производило впечатление малоуютного сумасшедшего дома⁵.

Единственным, кто чувствовал себя, как рыба в воде, в этой, по сегодняшнему определению, «кафкианской» обстановке, был Качала — Охлопков. Его курносая, такая «русопятая» задорная физиономия, лихо заломленная на затылке не то кепка, не то картуз, «прозодежда», выглядевшая на нем, как русская рубаша, размашистый азарт его поведения на сцене наряду с умелым использованием законов «биомеханики» — все органично вписывалось в атмосферу «веселых расплюевских денечков» и послужило для самого актера как бы эскизом к роли Васьки Буслаева в «Александре Невском» Эйзенштейна (который, кстати, ассисти-

⁴ Жюль Жанен. Дебюро, или История двадцатикопеечного театра. Санкт-Петербург. В типографии Н. Греча. 1835, стр. 43—44.

⁵ Здесь стоит вспомнить, что принцип «динамической мебели» был снова применен в 60-х годах в московском театре «Современник» при постановке комедии А. Володина «Назначение». Режиссер О. Ефремов и художник Б. Мессерер заставили передвигаться весь привычный ассортимент учрежденческого оборудования, чем удачно, по-театральному «остраннили» эту, на первый взгляд, бытовую пьесу.

³ Из письма А. В. Смирновой-Искандер К. Рудницкому. Цит. по рукописи.

ровал Мейерхольду именно в «Смерти Тарелкина»).

Все без исключения дальнейшие появления Охлопкова на сцене театра имени Мейерхольда были также удачными. Даже в суматошной динамике деревянных «мюр-мобиль» (движущихся стен) и бегающих лучей прожекторов в спектакле «Д. Е.» («Даешь Европу» — по Эренбургу) среди карнавала масок (чуть ли не каждый актер трансформировался, исполняя по несколько образов-масок) выделялась всего в одном эпизоде спокойная фигура советского моряка. Охлопков играл его без грима и был настолько приметен, что отсюда и началось его сотрудничество с кинорежиссером Абрамом Роомом, в фильмах которого он сыграл двух матросов подряд.

Но об этом подробно несколько позднее, а пока что упомянем о появлении Охлопкова буквально на нескольких метрах крупного плана в роли музыканта в фильме Александра Разумного «Банда батьки Кныша»; он с таким заразительным весельем наяривал на скрипке в эпизоде свадьбы, что вносил в эту незатейливую агитку нотку настоящего искусства.

Затем опять на сцене ТИМа, словно соревнуясь в умении трансформации, щедро проявленном в «Д. Е.» Эрастом Гариным и Игорем Ильинским, Охлопков неузнаваемо преобразился в пьесе С. Третьякова «Рычи, Китай!» в старика лодочника, героическую фигуру, сыгранную выразительно и экономно и в своеобразном, несколько по-восточному замедленном ритме.

Пожалуй, здесь впервые отчетливо проявилась особенность актерской игры Охлопкова — сначала, вероятно, интуитивное, а затем и сознательное использование смены темпов и ритмических контрастов. После исполнения им сравнительно большой роли в спектакле «Учитель Бубус» (пьеса А. Файко) молодые теоретики из мейерхольдовской свиты — Е. Габрилович (будущий киносценарист) и Г. Гаузер — прозорливо сформулировали эту особенность Охлопкова:

«Актер, игравший на темпе, на его микроскопически-увеличенных повышениях и понижениях; играющий «временным». Вся роль генерала

Берковца есть непрерывная игра отрезками времени большей или меньшей протяженности, которые, накапливаясь в одной комбинации, создают сами по себе впечатление то тревоги, то радости, то отчаяния, то похоти»⁶.

Если внешний рисунок образа генерала Берковца Охлопков по совету режиссера выстроил на основе графических гротесков Георга Гросса, то в ритмике роли он шел от уроков немецкого экспрессионистического кино (в те годы на московских экранах регулярно появлялись все его новинки). В первую очередь, думаю, от фильма Г. В. Пабста «Бубу», где одну из главных мужских ролей исполнял выдающийся актер из труппы Макса Рейнгардта Фриц Кортнер (впоследствии, уже в послевоенной Германии, ставший одним из лучших постановщиков пьес шекспировского репертуара).

Из-за проклятой страсти к Лулу (в этой роли прославилась американская актриса Луиза Брукс) доктор Шенк стрелялся, и тут-то актер и режиссер разыгрывали свою «коронную» сцену, вошедшую в анналы мирового кино: Кортнер, стоя спиной к аппарату и пустив себе пулю в сердце, не падал, а с каменным лицом без всяких гримас боли, долго, очень долго и медленно, томительно медленно шел нанскось из одного угла огромной комнаты в другой и только там рушился наземь, как срубленный дуб.

Так и генерал Берковец в спектакле «Учитель Бубус», смертельно раненный во время попытки разгона им рабочей демонстрации, маршировал прусским шагом, как механическая кукла, из глубины сцены по диагонали к самому краю просцениума и только тут падал, словно, казалось, кончался «завод».

Пространство становилось одним из выразительных средств актерского мастерства — этому искусству не декоративной (как у Таирова), а функциональной мизансцены Охлопков на собственном опыте научился у Мейерхольда и впоследствии широко применял его в своей режиссерской практике.

Что же касалось «темповой» игры, то Ох-

⁶ Г. Гаузер и Е. Габрилович. Портреты актеров нового театра. «Театральный Октябрь». СБ 1, стр. 58.

лопков умело реализовал ее и на киноэкране. Для «Бухты смерти» режиссер А. Роом пригласил Охлопкова на не предусмотренную сценарием роль матроса, и небольшой этот эпизод стал одним из самых заметных в ленте...

У Охлопкова и дальше «темповая» игра и использование пауз сохранились и получили успешное развитие, в частности, в следующем фильме Роома «Предатель».

История этого фильма и участия в нем Охлопкова любопытна, ее стоит напомнить еще хотя бы и потому, что, к сожалению, ни одной копии картины не сохранилось.

Для того чтобы восстановить факты, воспользуемся, кроме моей памяти, материалами буклета, изданного к моменту выхода фильма на экран. Под заголовком «Из беседы с авторами сценария» там сообщается: «Киносценарий сделан из повести Л. Никулина «Матросская тишина», напечатанной в двух книгах журнала «Новый мир». Автор повести заинтересовался цепью случайностей, совпадений, которые иногда через много лет выдавали бывших агентов охраны революционному правительству... История разворачивается в приморском городе в своеобразном быту моряков двадцать лет назад. Развязка ее в наши дни. Только в наши дни виновник гибели пяти революционных матросов расплачивается за предательство».

В конце декабря 1925 года последовал неожиданный телефонный звонок от А. Роома, с которым я лично знаком не был, но опубликовал об его картине «Бухта смерти» сочувственную рецензию. Режиссер лаконично поблагодарил меня за нее, а затем сказал, что давно следит за моей работой художника в театре, знает о моей деятельности в качестве одного из основателей движения «эксцентризм» и склонности к различным «выдумкам», — поэтому он и предлагает мне сочинить декорации и вообще помогать в постановке его нового фильма.

Так 1 января 1926 года я был зачислен художником и ассистентом на Первую Госкинофабрику, что на Житной улице, в съемочную группу, состоявшую из режиссера А. Роома, оператора Е. Славинского и его ассистента С. Гусева, помрежа Е. Кузиса и директора А. Ко-

тышева; я оказался шестым, совмещая две должности.

Должен сразу заметить, что немногочисленность группы значительно содействовала тому, что называется производительностью труда: мы шестером превосходно справлялись с довольно сложным объемом работ — одних декораций я выстроил при помощи главного художника кинофабрики опытного В. Рахальса свыше тридцати, а весь фильм был снят за два месяца.

Главным консультантом по всем сценарным делам являлся в ту пору Виктор Борисович Шкловский. Неистощимая выдумка и богатейшая эрудиция сделали его незаменимым советчиком на обеих кинофабриках Госкино. Но он не только «вытаскивал» и «штопал» чужие незадачливые сценарии, а и сочинял свои — так, по ним А. Роом вскоре поставил «Третью Мещанскую» и «Ухабы», Ю. Тарич — «Капитанскую дочку», Л. Кулешов — «По закону», О. Преображенская и В. Правов — «Последний аттракцион», а в Ленинграде С. Тимошенко — «Два броневика». Последние два сценария я помогал записать Виктору Борисовичу, так как из-за перегрузки работой и некоторой свойственной ему разбросанности он нуждался в аккуратном подмастерье, а я в результате прошел отличную школу, за что и остался благодарен ему на всю жизнь.

К Шкловскому за помощью обратился и Роом, когда приступил к работе над «Предателем».

Решение было правильным — работа основного сценариста Л. Никулина оказалась небрежной, да и повесть его не отличалась высокими литературными достоинствами. К тому же, снятая несколько впопыхах, одесская натура вышла маловыразительной — картину, по существу, надо было в павильоне делать заново.

К такому выводу пришли мы со Шкловским, просмотрев весь материал. Роом был не только не обескуражен, но с пылом ринулся вместе с нами на преодоление многочисленных творческих и производственных препятствий.

И здесь-то неожиданно пригодился Охлопков. Неожиданно потому, что никакой роли в

сценарии не имел, а репетировал в это время в театре. Однако наше общее желание продолжить традицию «Бухты смерти» и в том или ином качестве увидеть его и в очередной картине Роома было настолько велико, что мы сочинили для него новый персонаж, соответственно перекроив всю фабульную линию.

Свидетелем преступления, а затем и разоблачителем провокатора стал некий Неизвестный матрос. Окрестили мы его Неизвестным — с большой буквы — не случайно: тут сказалась общая для нас с Охлопковым принадлежность к школе Мейерхольда.

Образ Неизвестного после постановки «Маскарада» (1917) настолько полюбился Мейерхольду, что позже, как известно, он ввел его и в постановку оперы Чайковского «Пиковая дама» в ленинградском Малом оперном театре: на сей раз им стал Неизвестный игрок, бросающий вызов Герману в последней карточной игре, где того ждет роковой проигрыш.

Теоретическую базу под свое увлечение темой Неизвестного Мейерхольд подвел в брошюре «Амплуа актера», где под номером шестым значилось: «Неизвестный (Инозримый), примеры ролей: Неизвестный («Маскарад» и «Дочь моря» Ибсена), Граф Монте-Кристо, Летучий Голландец, Лознгрин, Петруччио, Пер Баст, граф Траст, Наполеон, Юлий Цезарь, Несчастливцев, Кин, Шут Тантрис.

Сценические функции: концентрация интриги выведением ее в иной личный план».

Причудливость выбора ролей и загадочность их функций тут очевидны, ибо трудно, к примеру, Петруччио или Несчастливцева представить в качестве инозримых, но в ту эпоху ни Охлопков, ни я, как последовательные ученики Мастера, не подвергали сомнению цельность гипотезы, а, напротив, увлекались ею, отсюда и появление в фильме Роома Неизвестного в облики матроса.

По нашему общему замыслу, это он во время ночного восстания на корабле «Саратов», везущем политических заключенных на Сахалин, выстрелом в руку ранит подосланного охранкой провокатора Нератова. Схватка, в результате которой арестованы пять матросов-революционеров, происходит под покровом но-



«Предатель».
Неизвестный матрос — Н. Охлопков

чи, и Неизвестный в темноте не знает, кого он ранил. Восстание подавлено, предателю удастся скрыться.

Действие всей этой первой половины фильма разворачивалось в вымышленном приморском городе, и вот тут-то я должен был дать волю фантазии и оправдать в глазах Роома свою репутацию «выдумщика». Стараясь изо всех сил, я в ту пору в том же буклете так изложил задачи декоратора:

«Художник режиссирует в пространстве кадра, мизансценирует вещи и заставляет играть свет. В кино вопиют не только камни, но и стены.

Художник кино должен помочь объективу окончательно отобрать то, что должно называться фотогенией. Кино самое пристальное искусство и его настоящий лозунг: «Внимание к мелочам».

Объемы и фактуры, поверхности шероховатые, блестящие, лакированные, формы вещей играют и живут вместе с человеком.

Моя работа в «Предателе» распадается на четыре части: первая — веселый дом мадам

Гюйо — консервы из пошлости, построение по горизонтали, дискредитация ватного стиля российских Ватто.

Вторая — трактир «Самокат». Сумасшедший трактир с вращающимся полом. Трактир, так блестяще описанный Горьким. Гоффманщина по-нижегородски. Построение по оси.

Однако пора остановиться и разъяснить, причем здесь Охлопков. По нашему замыслу, Незнакомый матрос впервые загадочно появляется в заведении мадам Гюйо, где молодой ученик мореходных классов Нератов проводит ночь у проститутки Ванды, на которой он обещает жениться (роль Ванды хорошо играла артистка Т. Оганезова).

Комнату девицы я решил весьма изысканно, ее разделял большой раздвижной веер из прозрачной материи, а стены я разрисовал изображениями парусных корабликов, точь-в-точь как в пивной из первого видения лирической драмы А. Блока «Незнакомка».

В бальном зале заведения, расписанном в духе рыночных подражаний галантным сюжетам Ватто, главным элементом было огромное овальное зеркало — в его надтреснутой и кривой поверхности отражались танцующие пары, а у пианино неистовствовал «демонический» тапер с наружностью Носферату из фильма Мурнау (здесьгодились выразительный профиль и бритый череп популярного тогда актера Н. Рогожина).

Вот тут-то, среди этого уродливо-провинциального «маскарада», как парафраз мейерхольдовской мизансцены, возникает Незнакомый матрос. Его функция — также функция рокового вестника: он ищет Нератова, своего соратника по революционной организации, чтобы предупредить об опасности — арестован один из товарищей, восстанию может грозить провал. Но энергичная мадам Гюйо (ее играла известная актриса Е. Хованская) выпроваживает нежелательного гостя.

Незнакомый матрос в нашей трактовке был лишен каких-либо мистических свойств, он добрый, а не злой гений, поэтому ему все же удастся утром сообщить Нератову о перегруппировке сил, но он не знает, что юнец уже завербован начальником жандармского управления

фон Дицем (в этой роли блестяще позировал модный фрачный «премьер» Н. Радин).

Итак, где же должен прокутить провокатор свои тридцать сребреников, то есть 500 рублей, полученные от полиции? Шкловский предложил не шаблонный ресторан, а описанный Горьким трактир «Самокат», действительно существовавший в Нижнем Новгороде. Его приманкой был круг, уставленный столиками. Пьяные купцы в разгар разгула орали: «Запускай!» — и столы начинали вращаться. Тяговой силой служили клячи в подвале, запряженные в деревянный ворот и уныло бредшие по кругу.

В фильме Роома в трактире возникала драка, и Незнакомый опять выручал Нератова, не зная о его предательстве.

Позже, во время неудачного восстания, Незнакомый подозревает струсившего корабельного механика, но, ранив провокатора в хаотической ночной перестрелке, не успевает разглядеть его в лицо.

Вторая половина фильма происходит уже в наше время. Следователю Соколову поручено разбирательство дела о восстании на «Саратове». В живых остались постаревшая, уродливая Ванда и струсивший тогда механик; затем оказывается, что под чужим именем проживает где-то и Нератов. После запутанной цепи ложных подозрений его в конце концов уличают — и кто же?

Конечно, Незнакомый матрос, появляющийся почти инфернально в кабинете следователя.

Финальным трюком поимки злодея Роом особенно гордился. Эффект заключался в том, что у актера, игравшего Нератова, был протез кисти руки, которую он потерял в результате какого-то несчастного случая.

И вот режиссеру пришла мысль разоблачить предателя необычным (и, увы, малоэстетичным) способом: Незнакомый матрос здоровался с Нератовым и во время рукопожатия резким движением поворачивал и отвинчивал кисть его руки, упрятанную в перчатку, обнаруживая таким образом протез — неопровержимое свидетельство ночного ранения.

Мы с Охлопковым были отнюдь не в восторге от этого «трюка», но Роом был неумолим.

Впрочем, до открытых столкновений дело не

дошло, мы оба отдавали должное таланту Роома и особенно ценили его кропотливую и умелую работу с актером, что выделяло его режиссерский почерк на фоне стремлений Кулешова, Вертова и Эйзенштейна к монтажному и типажному кино.

Охлопков исполнял своего Непознанного в благородной, сдержанной манере, пользуясь приемами «темповой» игры, но возможностей для создания живого лица у его персонажа было мало, он являлся лишь «вставной» фигурой в примитивно детективном фильме, который в целом не удался.

Картину «высокого зрительского напряжения», о чем мечтал Роом, ему сложить не хватило умения, не помогла и «штопка» Шкловского — советский «триллер» американского образца в результате не состоялся.

Роом быстро оправился от неудачи и тут же поставил очень хороший фильм по сценарию Шкловского «Третья Мещанская» (или «Любовь втроем»), где заложил основы того стиля, что впоследствии окрестили «неореализмом», а я ему соорудил удобную и вполне реалистическую декорацию и самостоятельно снял проходы Фогеля по утренней Москве, которые и явились моим режиссерским вкладом в картину.

Охлопков, участвуя во всех этапах работы над «Предателем» и накопив таким образом не только актерский опыт, тоже отважно вступил на режиссерскую стезю и уехал в Одессу на кинофабрику ВУФКУ, где в то время начинал и Довженко.

Здесь вскоре родился первый фильм Охлопкова «Митя». Сценарий для своего дебюта он попросил написать Николая Эрдмана, чей «Мандат» только что триумфально прошел на сцене театра имени Мейерхольда.

Мало кто помнит, что начальными драматургическими опытами Эрдмана до «Мандата» были сценическая редакция комедии Лабинца «Копилка» для Опытного-Героического театра Б. Фердинандова на Таганке и его собственная «Шестизатая авантюра», пьеса с виртуозно запутанным сюжетом, сыгранная впервые 17 августа 1923 года в Фанерном театре на территории сада «Эрмитаж» в исполнении труппы бывшего театра «Кривой Джимми». Спектакль

не имел успеха у публики, но автор проявил такое профессиональное умение строить интригу и такое владение механикой «комедии положений», что обращение к нему Охлопкова объяснялось не только законами личной дружбы.

Такая же дружба прочно связала и меня с Охлопковым, причем и тут играла решающую роль, наряду с чисто человеческой симпатией, совместно выработанная в те годы общность эстетических воззрений на искусство кино вообще и, в частности, на значение в нем актерского мастерства.

Для характеристики взглядов Охлопкова той эпохи стоит привести отрывок из его письма ко мне, посланного из Одессы и датированного 27 октября 1927 года, то есть вскоре после того, как я показал ему в черновом монтаже материал моего первого фильма «Кружева».

Привожу его со всеми подчеркиваниями автора и прошу помнить, что слово «фильм» было тогда женского рода.

«Дорогой Сергей... У меня сейчас сравнительно спокойное состояние, а, следовательно, и зажиточное, и я могу еще раз успокоить твои сомнения насчет твоей картины. Ей-богу, это все хорошо. Я очень внимательно следил и слежу за работой актеров во всех «игровых» фильмах и позволяю себе судить поэтому о режиссуре. В самом деле — это верный путь. Когда люди монтируют куски не больше, чем на 1/2 метра, — то тут об игровой фильме «не может быть и речи». Понятно, почему неигровая фильма, — фильма, еще к тому же основанная не на актерстве, хотя бы и самом минимальном, — эта фильма пользуется всегда коротким «американским» монтажом. Нельзя же ведь неопытность актерскую показывать больше, чем на 3/4 метра. Особо боязливые доходят до 1/4 метра.

Но и в игровых фильмах все «игровые» места (выбросим «проходы», которые иногда достигают довоенной нормы в 20—25 метров), так я говорю, все игровые места в игровых фильмах тоже зачастую заставляют краснеть за полуметровость. Нельзя же неопытность режиссерскую показывать больше, чем на 1/2 метра.

Это я все к тому, что само уже построение

во времени твоих кусков рассчитано на «смакование» построения в пространстве. А ведь на это идут очень немногие. Этот расчет не может идти только от храбрости или от испуга — здесь несомненно уже налицо режиссер, поставивший «в уме» несколько фильм.

Ты старый постановщик в кино. Ей-богу, это так. Я помню, как подходили и уходили парни у клуба до и после драки, как играл спиной актер — это уже опытность у тебя, а не «опыт с актерами». Ты не «сумлевайся» насчет своей работы — и хорошенько монтируй... Ты прости, что я почему-то с советами полез, но я тебя люблю. Твой Николай».

В этом, по счастью, сохранившемся в моем архиве письме интересен не только заботливый и дружеский тон, но принципиальный взгляд молодого художника, бесстрашно полемизирующего с теми тенденциями, которые считались в ту пору передовыми и не подлежащими критике, во всяком случае, среди молодой режиссуры.

И фильм «Митя» подтвердил на практике теоретические позиции режиссера-дебютанта.

Прежде всего это был чисто актерский фильм в труднейшем и не имеющем у нас традиций жанре трагикомедии, к тому же с отчетливо заостренной сатиричностью.

Нисколько не преувеличивая роль различных влияний, нами тогда испытанных, все же могу с основанием предположить, что гений Чаплина особенно заставил нас всех не просто восхищаться, но и задумываться над его поэтикой.

И не только в «Парижанке», но и в короткометражках, из которых одна — «Кармен» — производила на нас поистине оглушительное впечатление своим финальным кадром.

Пока шла пародия на оперный сюжет, все укладывалось в привычную схему мак-сенне-товских «комедий затрещин» и вызывало взрывы смеха даже у тех зрителей, которые не очень вникали в тонкие иронические пародийные детали, но хохот резко обрывался в конце фильма.

Чарли—Хозе в пожарной каске, нелепом долгополом мундире с эполетами, путающийся в ножнах огромной кавалерийской сабли, приканчивал изменницу Кармен и опускался возле

ее тела. И тогда — внезапно после бешеного темпа всей картины — наступала длительная пауза.

Чаплин, уже не смешной, а трагический паяц, с невыразимо грустным и опустошенным взглядом, неподвижно и долго, очень долго, казалось, бесконечно долго тосковал по утраченной возлюбленной, этот его взгляд следовало бы сравнить с тем впоследствии знаменитым крупным планом, когда всматривался он в финальном кадре «Огней большого города» в лицо прозревшей цветочницы.

Все попытки описать взгляд Чаплина в этот момент бесцельны: он слишком многозначен и его надо видеть так же, как и весь заключительный план «Кармен», где художник впервые попробовал полемично перевести свою маску в трагический план.

Режиссерское мужество Охлопкова в его первом фильме в том и заключалось, что Митя, которого играл он сам, был смелой попыткой использовать опыт Чаплина, причем не в подражании чисто внешним свойствам его маски или излюбленным им комическим ситуациям, а в более глубоком, человечески-философском ракурсе.

Как я уже упоминал, не сохранилось ни одной копии фильмов Охлопкова, и поэтому читателю этих строк придется ограничиться, кроме моих свидетельств, еще лишь отзывами прессы, также, увы, немногочисленными, ибо новаторская работа Охлопкова в кино не была понята и своевременно оценена по достоинству.

Приведу оценку «Мити» из книжки А. Бейлина «Николай Охлопков»:

«Центральная роль в новом фильме — роль Мити, наивного, доброго телефонного техника, попавшего в тину обывательской провинции, исполнял сам Охлопков. Артиста С. Минина он пригласил на вторую большую роль, которая и на этот раз в сценарии именовалась «Неизвестный».

Сюжет картины, направленной против мещанства, строился на многих случайностях и недоразумениях, которые сами по себе, может быть, и были смешные, но в соприкосновении с реальной действительностью становились очень уж наивными и невероятными.

«Предатель».

Неизвестный матрос —
Н. Охлопков



Эпизод, положенный в основу сюжета, имел частный характер анекдота из провинциальной жизни. В фильме, по замыслу направленном против мещанства, не было, по сути дела, борьбы с ним, было лишь искреннее сочувствие авторов фильма Мите, который едва не стал жертвой пошлой среды. В картине отсутствовали реальные признаки времени.

В те годы были выпущены фильмы «Процесс о трех миллионах», «Девушка с коробкой», «Дон Диего и Пелагея», «Закройщик из Торжка» и некоторые другие, в которых отражались поиски нашими кинематографистами путей развития советской комедии. Наряду с отдельными недостатками в них имелись и некоторые положительные черты, которые учитывались в дальнейшей работе.

Картину, поставленную Охлопковым, нельзя причислить к этому списку. Она была явной неудачей режиссера⁷.

Беру на себя смелость заявить, что приговор автора полностью несправедлив и свидетельствует лишь о непонимании ни задач, ни результатов интереснейшей работы, намного опере-

дившей те образцы, которые перечисляет А. Бейлин. Ведь они все остались в тех рамках бытовой комедии, которые и старался решительно перешагнуть Охлопков.

Суть его новаторства в «Мите» была отлично определена много лет спустя в монографии, вышедшей в серии «Жизнь в искусстве» и посвященной, к сожалению, только театральной деятельности режиссера: «Охлопковская буффонада и эксцентрика шли от переизбыточности ощущения жизни. Самый быт был для него постоянной поэзией земной плоти... Прозаическое, утилитарное ощущение быта не было ему свойственно»⁸. Уже из этого ясно, что сравнение «Мити» с тогдашними бытовыми комедиями было методологически неправомерно, и то, что фильм Охлопова — Эрдмана нельзя было включить в их список, отнюдь не служило доказательством его неудачи, а, напротив, свидетельствовало о благотворной попытке молодого режиссера решительно преодолеть уже накопившиеся к тому времени штампы.

Пересказывать сюжет всякой комической картины — задача всегда неблагодарная, а «Мити»

⁷ А. Бейлин. Народный артист СССР Николай Охлопков. М., Госкиноиздат, 1953, стр. 33.

⁸ Н. Велехова. Охлопков. М., «Искусство», 1970, стр. 56.

в особенности, так как юмор ее заключался не только в фабульных перипетиях, но прежде всего в игре и режиссуре. Поэтому попробую лишь схематично восстановить происходившее на экране.

Действие разворачивается в маленьком провинциальном городе. Митя, как и полагается комедийному герою, из-за свойств характера и по сцеплению неожиданных обстоятельств непрерывно попадает в ситуацию «тридцати трех несчастий».

По доброте душевной он одолжил приятелю штаны, а в них забыл ключи от помещения, куда пригласил гостей. Приглашенные разгневались, угощение пропало... К тому же Митя влюблен и сделал предложение, а на его беду гостями-то были родственники невесты Шурочки, отъявленные мещане и отнюдь не сторонники ее брака со скромным техником.

И на смотрины он опоздал из-за своей отзывчивости: несчастный случай на улице с женщиной — и Митя остался с чужим грудным ребенком на руках.

Всего этого ему никак не могут простить родственники невесты, да и она сама падает в обморок, а хор сплетниц торжествует: жених-то оказался уже «с дитем»!

Брак не состоится, «грешник» изгнан с позором, ославлен на весь город. Остается ему одно — покончить счеты с жизнью... Но утопиться не удастся, из камышей появляется Неизвестный с револьвером в руке, он заставляет Митю выползти на берег и тут, вместо того, чтобы стрелять в Митю, убеждает неудачного самоубийцу, что жизнь прекрасна.

Однако он же дает Мите хитроумный совет: инсценировать собственную смерть и возложить тем самым ответственность за нее на обывателей-клеветников.

Замысел удастся... Готовятся пышные похороны... Богомольные старухи оплакивают душу грешника... Произносятся елейные речи — много покойника превозносят все те, кто довел его до самоубийства... Собираются пировать на поминках, но тут Митя не выдерживает и, к ужасу присутствующих, «восстает из гроба» и вместе с нареченной покидает обывательскую среду тихого городка.

Наблюдательный читатель заметит даже из этого приблизительного пересказа переплетение двух знакомых сюжетных мотивов — одного из чаплинского фильма «Малыш» и другого, вскоре разросшегося у Эрдмана в целую пьесу «Самоубийца».

Итак, это была сатирическая комедия с отчетливым антимещанским прицелом и в этом совпадающая с драматургией Маяковского, с тем различием, что в центре Охлопков и Эрдман пытались поставить не отрицательного персонажа наподобие Присыпкина или Победоносикова, но комического и одновременно лирического героя, и даже не одного, а двух, ибо Охлопков, верный традициям своего учителя, как мы уже видели, и на этот раз ввел в действие фигуру Неизвестного.

Но то был не злой вестник рока, а, наоборот, друг и помощник Мити. Обаятельный актер Сергей Минин выступил в «Мите» не в привычном для него амплу «социального героя» (вспомним сыгранного им до того рабочего в фильме А. Роома «Ухабы»), а мягко сыграл чудаковатого незнакомца, чей глаз был прикрыт черной повязкой, волосы причудливо спрятаны под черной же, круглой «профессорской» шапочкой, а на плече уютно устроилась также черная, пушистая кошка.

Фильм начинался необычно — весь экран занимало большое паспарту, вроде тех, что встречались в окнах провинциальных фотосалонов. На паспарту красовались снимки обитателей города различных возрастов, позирующих по случаю всяких семейных событий.

Затем неожиданно все эти фигуры покидали свои места у тумбочек или поднимались с кресел и стульев и оживленно сходили с витрины в жизнь. Вся эта остроумная мизансцена перекликается с той, которую осуществит уже зрелый Охлопков в решении сцены «мышеловки» в своем спектакле «Гамлет»; для меня эта преемственность вертикального построения в пространстве очевидна.

Самым удивительным в работе Охлопкова над его первым фильмом было то, что тогда кинотехника везде, а особенно на Одесской кинофабрике, не была оборудована приспособлениями для комбинированных съемок. Но это

не остановило молодого экспериментатора. Вместе с оператором Гольдтом он соорудил во дворе фабрики оживающую витрину в натуральную величину, то есть высотой в трехэтажный дом, разместив в каждом отсеке живых актеров, — эффект получился грандиозный и убедительный. Охлопков мог торжествовать: это был его первый «жираф»!

Первый, но не последний в этом фильме. Даже скептически настроенные критики с похвалой отзывались об эпизоде ложных похорон, который так свойствен жанру трагикомедии. И действительно, динамически разрастающийся до традиционной «погони», этот аттракцион был не только остроумен сам по себе, но и свидетельствовал о верности художника некоторым традициям жанра, восходящим еще к гротеску Гоголя и Сухово-Кобылина, а еще далее — к площадным балаганным пантомимам народного театра.

К сожалению, в критической практике мы привыкли рассматривать отдельный фильм изолированно не только в творческой биографии художника, но и в активе сходных явлений как в советском, так и в зарубежном кино.

Но поиски Охлопкова интересны как раз еще и тем, что они перекликались с аналогичными опытами других молодых режиссеров тех лет. Так, почти одновременно в грузинском кино дебютант, скульптор Михаил Чиаурели в первом же своем фильме «Хабарда» проявил себя как острый сатирик, и центральным аттракционом его картины, высмеивающей омертвевшие лженациональные традиции, стал также эпизод похорон, совсем как в охлопковском «Мите».

А во Франции начинающий журналист Рене Клер неожиданно прославился фильмом «Антракт», сделанным действительно для антракта в спектакле Шведского балета в театре Елисейских полей; пародийная и под конец несущаяся вприпрыжку похоронная процессия из этого фильма вошла в историю мирового кино.

Так русский, грузинский и французский режиссеры, не сговариваясь и не видя работ друг друга, доказали жизнеспособность законов трагикомедии, салютуя, каждый по-своему, гению великих мастеров этого жанра!

Результат работы Охлопкова был справедливо оценен лишь много лет спустя — в четырехтомной «Истории советского кино» и в книге Р. Н. Юренева «Советская кинокомедия». В ней критик писал:

«Длинный, длиннорукый, длинноногий юноша, с круглой головой на длинной шее, с круглыми наивными глазами, с застенчивой детской улыбкой, Митя добр, поэтому он нелеп и смешон в среде злых обывателей, поэтому он враждебен их обществу, их интересам...

Образ Мити бесспорно удался Охлопкову. Это был редкий и трудный образ положительного героя комедии. Нелепость его поступков, мотивированная застенчивостью, влюбленностью, а подчас и не мотивированная вовсе, скрывала добрые и благородные намерения.

Этого не хотели понять руководители кинопроизводства, единодушно объявившие Охлопкова формалистом и еще единодушнее отказавшие ему в праве продолжать работу над комедиями о Мите»⁹.

Итак, первый фильм Охлопкова не был достаточно понят, так как явно опережал свое время. Но режиссер, нимало не смутясь, затеял вслед за «Митей» еще более смелый эксперимент. По его заказу тот же Николай Эрдман в содружестве с другим «имажинистом», Анатолием Мариенгофом, экранизировал памфлет Поля Лафарга «Проданный аппетит».

Труды и деятельность этого видного французского социалиста, женатого на дочери Карла Маркса, высоко ценил В. И. Ленин, его посещение Лафаргов в их загородном обиталище под Парижем ярко описано в мемуарах Н. К. Крупской. Поэтому нет ничего удивительного, что в первый же год после победы Октябрьской революции молодое Советское государство в поисках боевой агитационной литературы обратилось к острополитическому памфлету Лафарга.

Вот я держу в руках эту библиографическую редкость, тощенькую — всего 16 страниц — книжицу, отпечатанную еще по старой орфографии на желтой и грубой газетной бумаге; на обложке сверху: «Российская Социали-

⁹ Р. Н. Юр е н е в. Советская кинокомедия. М., «Наука», 1964, стр. 102.

стическая Федеративная Советская Республика» и лозунг: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», а внизу: «Издание Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Советов Р.С.Кр. и Казач. Депутатов, Москва, 1918». Фамилия переводчика с французского не обозначена.

Сам факт обращения к работе Лафарга в такое боевое время подчеркивал ее политическую значимость, и мысль об ее перенесении на экран можно признать меткой и своевременной.

Тем более что Охлопков почувствовал в работе над памфлетом Лафарга возможность продолжить свои поиски новой формы современной трагикомедии — памфлет предоставлял для этого все возможности.

На роль безработного Охлопков пригласил замечательного украинского актера Амвросия Бучму, уже прославившегося к тому времени исполнением роли Джимми Хиггинса в одноименном спектакле по роману Э. Синклера в театре Березиль в постановке Леся Курбаса.

Охлопкову был близок творческий метод Курбаса (у него было много общего с Мейерхольдом), а Бучма пленил его не только оригинальными внешними данными, выразительным взглядом всегда горящих внутренним огнем черных глаз, похожих на глаза Пабло Пикассо, скульптурой лица, мускулистым тренированным телом, но и тем, что позднее стали обозначать понятием «личность» и благодаря чему его присутствие на экране всегда становилось столь весомым.

В памфлете Лафарга некий безымянный капиталист, остановившись у витрины, обращается к безработному Эмилю, страдающему от голода:

— Итак, я вам предлагаю продать мне вашу пищеварительную энергию, как рабочие продают мне свою мускульную силу, инженеры — интеллектуальную, кассиры — честность, кормилицы, воспитывающие моих детей, — свое молоко и материнские заботы.

— Но разве это возможно?

— И даже очень. Вы будете производить аппетит, я буду есть и пить для вас, и вы будете сыты... В том, чтобы другой переваривал

содержимое моего желудка, положительно нет ничего более чудесного, более невероятного, чем в том, что в Лондоне или Нью-Йорке при посредстве телеграфа исполняются мои желания в тот самый момент, когда я их испытываю. И я так мало шучу, что вот 2000 франков за первый месяц».

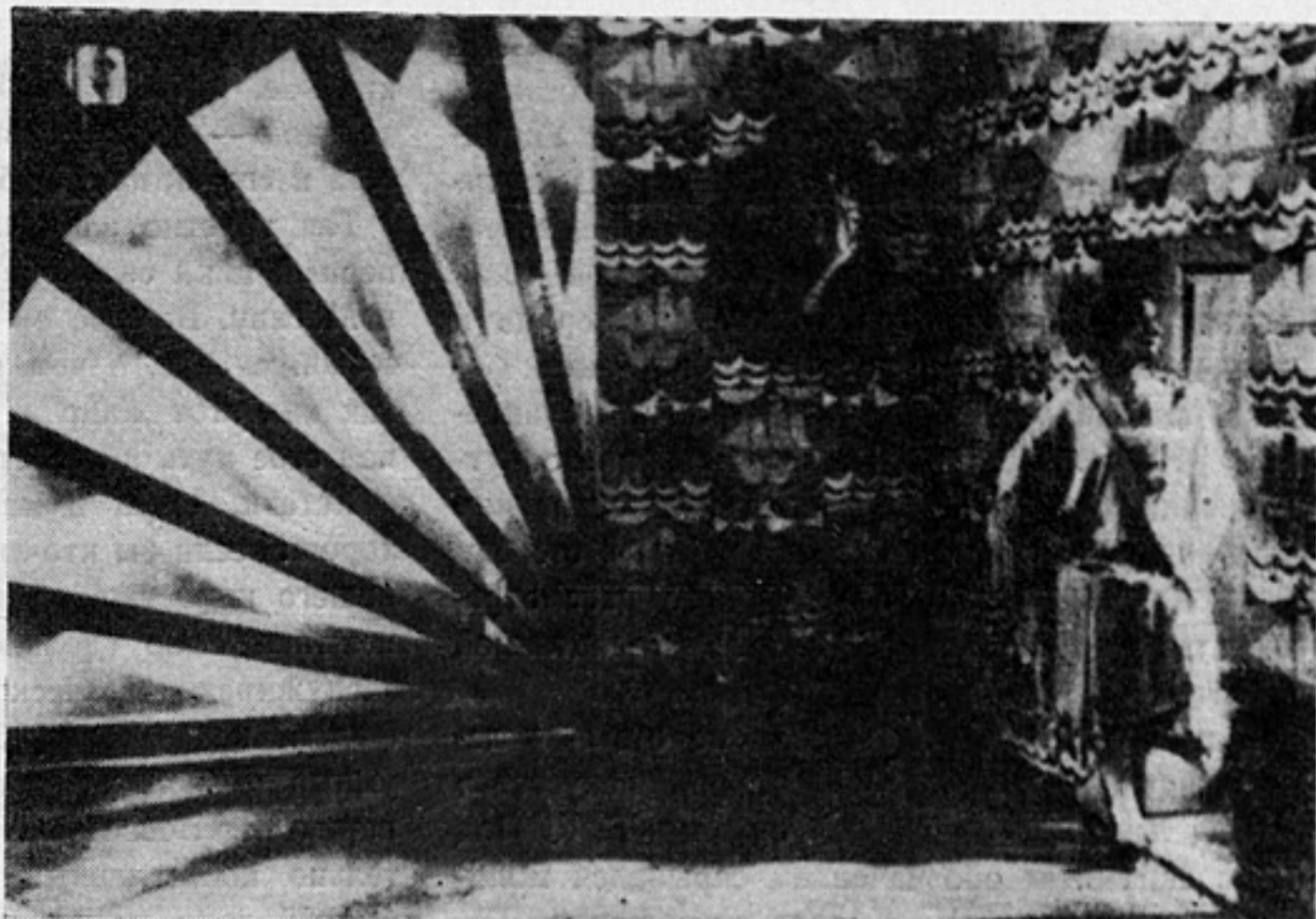
В фильме, да еще немом, столь большое количество текста было невозможно, и авторы попробовали перенести акцент на действие — продажу аппетита предлагал безработному доктор от имени капиталиста. Тот экспонировался по-плакатному выразительно — на эту роль Охлопков пригласил Цибульского, актера МХАТа-Второго. Талант у него был небольшой, зато объемы туловища внушительны. Он казался самым толстым человеком в Москве и поэтому был нарасхват у киношников, терпевших недостатки в типаже для ролей иностранных буржуев и нэпманов.

Охлопков окружил его лакеями и посадил за стол, где красовалось одно яйцо в фарфоровой подставке. Но даже его не мог осилить толстяк, страдающий хроническим отсутствием аппетита. Тогда и появлялся шарлатанистый врач с предложением о фантастической сделке с покупкой и пересадкой чужого аппетита.

Операция удалась, и началась трагедия пролетария: он хотел использовать полученные столь странным способом деньги, чтобы наладить семейное счастье, но постепенно жизнь становилась невыносимой; чем больше он нагуливал аппетит для капиталиста, тем тот становился ненасытнее, а все последствия его растущего обжорства приходилось переносить несчастному Эмилю.

Фильм развивался бурно — в нарастающем темпе. Охлопков на сей раз сознательно отказался от длинных кусков, понимая, что изображение физиологических страданий неуместно средствами актерского подражания, и применил систему хорошо продуманных кинометфор, деталей и чисто динамических средств. Например, большой фрагмент мучений героя он воплотил в целой серии крупных планов и монтажных кусков, снятых с движения на аттракционе — так называемых «американских горах» в саду Ленинградского Народного дома.

«Предатель».
Ванда — К. Оганезова



Кульминацией картины стала сцена вакхического пира у капиталиста. Охлопков поставил ее с размахом и выдумкой: это был какой-то вагнеровский церемониал в честь Его Величества Пуза. Средневековые герольды звуками фанфар возвещали о появлении бесчисленного множества фантастических блюд и напитков, рыцари с алебардами охраняли процесс поглощения пищи, сопровождающийся музыкой менестрелей и плясками одалисок...

Весь этот гимн неумной плоти, несравнимый даже с ненасытностью героев Рабле, становился особенно выразительным, так как монтажно контрастировал с нарастающей трагедией героя. Так, он все же вернулся к своей профессии шофера и именно в этот момент вел автобус по уличному маршруту. За рулем он корчился, пьянел, терял сознание от бездонной прожорливости хозяина и вместе с машиной врезался в стену! Но его смерть была концом и капиталиста — так трагически завершилась эта своеобразная кинопритча.

Охлопков в ней как бы открывал для себя возможности, которые таила кинокамера. Так же, как и его учитель, не признававший автореминисценций, он не захотел повторить приемы своего первого фильма и со свойственным

ему азарту ринулся на освоение необычных ракурсов, наплывов, многократных экспозиций, замедленной и убыстренной съемки, благо фантастичность и условность сюжета не только позволяли, но и требовали подобной отваги.

Кстати, и здесь его поиски шли параллельно увлечениям Рене Клера: французский художник испробовал, вслед за «Антрактом», прием стоп-кадра в фильме «Париж уснул», двойной экспозиции — в картине «Призрак Мулен-Ружа» и стилизацию приемов феерии в фантастическом «Воображаемом путешествии».

Но в отличие от элегантных новаций Клера у Охлопкова явственно ощущалось стремление к социальному заострению как тематики, так и выразительных средств. Да и его обращение к «западному» материалу объяснялось отнюдь не увлечением «экзотикой», а желанием продолжить линию агитационно-сатирического зрелища, намеченную уже в «Мистерии-буфф» и в таких спектаклях Мейерхольда, как «Озеро Люль», «Земля дыбом», «Трест Д. Е.».

Это было тем более своевременным, что именно на фронте зарубежной тематики дела в отечественном кинематографе обстояли тогда из рук вон плохо. На Московской кинофабрике из примитивной и безвкусной пьесы Дм. Смо-

лина с лихим названием «Иван Козырь и Татьяна Русских» в те же годы соорудили бездарную ленту «Рейс мистера Ллойда», на Украине режиссер В. Турин снял не менее «вампукистую» картину «Борьба гигантов», в Ленинграде еще не выветрилась память о неудаче «боевика» под заманчивым заголовком «Сердца и доллары». Казалось бы, именно на таком фоне и следовало оценивать «Проданный аппетит». Но появлению фильма на экране сопутствовала бурная дискуссия в прессе, причем критическая разногласия ни в малой степени не облегчила задачу объективного рассмотрения удач и просчетов бесспорно талантливой работы Охлопкова.

Наиболее точным кажется мне отзыв в ленинградском журнале «Жизнь искусства» (1928, № 35), подписанный буквами Б. К. Под этим скромным обозначением скрывался молодой критик Борис Коломаров, воспитанник Государственного института истории искусств. В течение ряда лет он рос на наших глазах, но его путь в киноведении трагически оборвала война: он ушел добровольцем в народное ополчение и пал смертью храбрых, защищая свой родной город. В своей статье о «Проданном аппетите» Борис Коломаров, в частности, писал:

«До сих пор, изображая (и обличая) буржуазное общество, наше кино шло или по линии очень и очень сомнительной сатиры на «разлагающуюся Европу»... или по линии простого иллюстрирования основ политграмоты.

Новый украинский фильм «Проданный аппетит» целится в старую мишень по-новому... Сочинение Лафарга экранизировано драматургически искусно. Режиссер Охлопков сделал все, чтобы социальный сарказм ленты был и полновесным и островпечатляющим. Весь фильм полон динамики, весь искрится бурливой и горячей эксцентрикой, в некоторых местах просто блестящей».

Вслед за Б. Коломаровым фильм дружно поддержали, как ни странно, прежде всего на периферии.

А столичные «знатоки», наоборот, объявили поход против фильма.

Особенно постарался К. Фельдман, который

сразу в двух газетах подверг картину резкой критике, хотя и малоубедительной, но губительной — в обстановке тех лет — для режиссера и его актива в области кинопамфлета.

Так грустно закончил Николай Охлопков первый цикл своей кинорежиссуры и вернулся в Москву. Больше он не обращался к политической сатире, о чем можно только пожалеть, так как этот жанр и дальше с трудом пробиравал себе путь на советский экран.

Кстати, смею думать, что было бы очень хорошо, если бы кто-либо из молодых историков нашего кино тщательно проследил за тем, что все-таки было сделано в этой области. Ведь заслуживают всяческого внимания и такой фильм, как «Женитьба Яна Кнукке», остроумный и злой антивоенный памфлет (по сценарию В. Воеводина и Е. Рысса), изобретательно поставленный Александром Ивановым в 1935 году на студии «Ленфильм» (кстати, одна из лучших ролей Николая Черкасова — воинствующий капрал Пфуль, весь свинченный из протезов!), и, быть может, менее удачные, но по-своему интересные «Марионетки» Я. Протазанова (по сценарию В. Швейцера) с тоже блестящей актерской работой С. Мартинсона — парикмахера Соль, и фильм А. Андриевского (по сценарию Г. Гребнера) «Гибель сенсации» с интересно поставленными боями и плясками роботов.

Стоит помнить и о том, что в каждый из «Боевых киноборников», снятых во время войны, были вкраплены острые антифашистские гротесковые скетчи и миниатюры.

Право же, их стоит изучить и описать с меньшим вниманием, чем прославленные окна РОСТА. Ведь все вместе — это целая, но начисто забытая линия в развитии советского политического искусства.

Впрочем, вернусь к Охлопкову. 19 июля 1928 года в газете «Кино» появилась следующая заметка: «Режиссер Н. Охлопков приступил в Госвоенкино к съемке короткометражной ленты «Прожектор». Наряду с этим ведет подготовку большой художественный фильм «Комсомольцы во флоте». А уже 30 июля «Красная звезда» сообщила, что сценарий получил название «Берегись», ряд натурных

съемок будет произведен в Черноморском флоте и что одними из главных действующих лиц в фильме являются комсомолы-краснофлотцы.

Однако за осторожной оговоркой — «одними из...» скрывался очередной «жираф» Охлопкова, ведь трудно было поверить, что режиссер согласится снимать просто очередной военно-инструктивный фильм. «Жи́раф» этот на сей раз заключался для режиссера в... пылающем море.

«Вот уже вся поверхность моря до самого горизонта затянута сплошной жирной пленкой... Нефть... ее едкие испарения перебивают свежий запах моря. Вдали над гладью моря поднимается гигантский огненный факел... Невероятно, нельзя не верить глазам: горит море»¹⁰.

Эти строки взяты из сегодняшнего описания катастрофы, происшедшей летом 1979 года в Мексиканском заливе, но Охлопкову она привиделась еще полвека назад, правда, возникала она в его воображении по злой воле безумного вредителя. Эта натянутая сюжетная мотивировка, вероятно, была одной из причин того, что сценарий «не задался».

К тому же, видимо, и такая производственно маломощная организация, как Госвоенкино, была не приспособлена к освоению столь масштабных постановочных замыслов. Надо, кстати, заметить, что в ее программе вообще наблюдались странные отклонения от прямых задач, ради которых она была создана.

Какое, например, отношение к популяризации военно-политических знаний имела картина режиссера М. Вернера «Солистка Его величества» — о карьере балерины Кшесинской — или бытовая драма «Круг» (дебют начинающего постановщика Юлия Райзмана)?

Тем не менее тогдашнему руководству Госвоенкино делает честь, что оно постаралось привлечь Охлопкова, поставив, однако, условие: пока созревают его честолюбивые и обширные замыслы, снять учебную короткометражку.

Здесь важно отметить в биографии Охлопкова появление рядом с ним в качестве ассистента Александра Медведкина, в скором будущем выросшего в смелого и оригинального художника. Пока же этот активный боец гражданской войны и ответственный полнтработник исполнял скромную должность того самого «помощника на все руки», которую проходило все наше поколение зачинателей советской кинематографии.

Это от него узнал я любопытные подробности об одночастевом фильме «Прожектор», о котором не стоило, может быть, и упоминать, так как он не стал заметным шагом в деятельности обоих участников, однако все же и в нем заключались некоторые характерные особенности почерка Охлопкова.

Роль прожекторов на войне оказалась очень важной — вспомним хотя бы их массированное использование маршалом Жуковым в победоносном штурме советскими войсками гитлеровского Берлина. Любопытно, что фильм Охлопкова, поставленный еще до войны, заканчивался показом этого мощного средства ослепления врага и поддержки атаки. А затем в хронике газеты «Кино» появилась заметка: «Режиссер Охлопков с ассистентом тов. Медведкиным начал в Госвоенкино работу над интересным фильмом «Путь энтузиастов». Идея фильма — дать кинематографическое разъяснение основных политических лозунгов партии».

Сейчас трудно установить, как этот сценарий оказался в руках режиссера и являлся ли его первоначальным автором киносценарист Павлюченко, как тогда сообщалось, но бесспорно лишь то, что заявленное «разъяснение» политических лозунгов дня обернулось одним из самых интересных и спорных явлений советского кино конца 20-х годов.

Не могу я объяснить сегодня и то, почему Охлопков так круто повернул в сторону того самого кинематографа «1/4 метра», который он еще недавно яро отрицал, считая его показателем режиссерской неумелости. Могу лишь строить догадки, что был он подхвачен общим потоком революционно-эпической зрелищности и захотелось ему попробовать и себя в этой

¹⁰ «За рубежом», 1979, № 35.

области, оперевшись в этих делах на свой юношеский опыт работы над «Мистерией-буфф». Возможно также, что то была одна из первых «подмалевок» к тем эпическим полотнам, которые Охлопков вскоре развернул в крошечном помещении Реалистического театра.

Ведь именно Охлопков явился провозвестником того обращения театра к прозе, которое стало отличительным свойством современной сцены, и на пятачке его театра впервые во весь голос прозвучали прозаические строки Горького, Серафимовича, Ставского.

Но, к несчастью, сценарий «Путь энтузиастов» (если таковой существовал вообще) отнюдь не был оснащен литературно и в этом отношении совпадал с заразной тогда тенденцией «эмоционального сценария», где личная декламация автора часто подменяла драматургическое умение.

Был, впрочем, в сценарии и очередной «жираф». Им для Охлопкова оказался эпизод гражданской войны, вычитанный Медведкиным в одной из военно-инструктивных брошюр, где подробно рассказывалось, что такое паника в боевой обстановке и как с ней бороться.

Автор рассказывал случай, когда по отчаянному воплю караульного «обошли!» измученная и потрепанная в боях воинская часть спросонья панически бросилась утекать от опасности вражеского окружения. Но, к счастью, сообразительный и решительный комиссар поскакал на лошади рядом с бегущими бойцами, не останавливая их, понимая, что это пока безнадежно, а, напротив, на ходу покрикивал: «Бежать ровно, бежать десять верст» и «Держись, ребята, недолго осталось!», а затем вдруг неожиданно рявкнул: «Стой, слушай приказ: снять сапоги!»

Выдохшиеся, ошарашенные солдаты опустились на землю и стали стаскивать обувку — паника затихла, так что после команды «Стройся!» перед комиссаром оказалась хоть и босая, но воинская часть, снова способная вести бой.

Этот эпизод открывал фильм «Путь энтузиастов» и стал в нем одним из самых впечатляющих. Увы, остальное как бы захлебнулось в потоке «аттракционов», пытавшихся впопы-

хах пересказать чуть ли не все основные этапы истории Советского государства.

По существу, это было повторением поэтики раннего Маяковского с его обращением — в «Мистерии-буфф» и в поэме «150 миллионов» — к безымянным, обобщенным персонажам, но, увы, с той существенной разницей, что звучавшая ново в самом начале 20-х годов эта поэтика изживала себя в их конце — ведь были уже опубликованы «Тихий Дон» и «Разгром», да и Маяковский написал в эти годы поэму о Ленине и сатирического «Клопа».

Так Охлопков неожиданно оказался не в авангарде советского искусства, а в его арьергарде, что, может быть, и стало причиной его бесповоротного ухода из кинорежиссуры после «Пути энтузиастов». Но пока результат не прояснился, он со свойственным ему азартом окунулся в сложнейшие съемки.

Чего тут только не было и какими только выдумками он не перенасыщал режиссерскую партитуру!

Однако при всей своей внешней динамике фильм получился статичным и умозрительным. Этим и объясняются те трудности, с которыми он встретился при выходе на экран в самом начале 1930 года.

Сторонники фильма пробовали защищать его путем устройства обсуждений в рабочих аудиториях.

Подобные общественные просмотры и обсуждения проводились широко, и на них выступали рядом с противниками и горячие защитники фильма. Так, например, на дискуссии, состоявшейся 1 февраля 1930 года в производственной комиссии I-й Совкинофабрики, рабочий Евдокушин заявил: «Я видел первую картину, понятную с начала до конца, показывающую эпоху с 10-го по 30-й год. В картине все правильно. Это первая настоящая картина за много лет. Здесь на сто процентов показана сила агитации. Картина наполнена энтузиазмом. Видно, что рабочий класс ведет за собой крестьянство. Картина будет понятна и рабочему и крестьянину. За границей она может сделать переворот. Такую картину я вижу впервые». Его тут уже поддержал общественник Юдин: «В картине замечательно ост-

ро показан политический блок рабочих и крестьян... В кинематографии в данный момент большое затишье. Если сейчас делают не «серятину», то около этого. Это объясняется борьбой с формализмом. Здесь пересаливают. Все, что не серо, относят к формализму. Охлопкова обвиняют в формализме, но этого нечего бояться. Фильма нужная, автор отлично справился с поставленными задачами».

Насчет обвинений картины в формализме молодой общественник не ошибся, они прозвучали и притом с неожиданной стороны — такой, в общем доброжелательный человек, как автор сценария «Красные дьяволята» П. Бляхин, занимавший в тот период ответственный пост председателя Главреперткома, выступил с беседой «Итоги киносезона», где он выдвинул оценки, явно подверженные влиянию рапповщины, вскоре разоблаченной партней.

В этой беседе досталось, что называется «всем сестрам по серьгам» (в том числе и автору этих строк). Вот что безапелляционно заявил П. Бляхин: «Наиболее характерными кинопроизведениями с явно формалистическим уклоном являются почти все картины Козинцева и Трауберга («Чертово колесо», «Новый Вавилон» и другие), фильмы Юткевича («Кружева», «Черный парус»), картины Вертова («Человек с киноаппаратом» и др.). Не лишены формалистских загибов и такие талантливые вещи, как «Арсенал», «Старое и новое», «Обломок империи», «Земля», что значительно снижает их ценность».

«Разделавшись» со всеми нами, в конце беседы П. Бляхин признал: «Несомненный талант проявил Охлопков («Путь энтузиастов»)... Несомненно растут Юрцев, Юткевич и другие», но тут поспешил с оговоркой: «Крайне спорными, но талантливыми вещами следует признать «Новый Вавилон», «Человек с киноаппаратом» и «Путь энтузиастов»¹¹.

И как бы в ответ на подобную критику, которую в одной из своих статей И. И. Степанов-Скворцов окрестил «взмах оглобли», последовали взволнованные строки в «Комсомольской правде»: «Молодой кинорежиссер



«Свет над Россией». Инженер Забелин — Н. Охлопков

Охлопков поставил картину о русской революции... Казалось бы, появлению такой картины следовало только радоваться... Между тем... совершенно невероятные вещи происходят в области кино. Они заслуживают пристального внимания всей советской общественности, ибо перегибы в требовательности и суровости здесь достигли настолько необычайной степени, что стали тормозом к развитию этого важного, могучего орудия воздействия на массы.

Мы имеем лучшую в мире кинематографию. Ни одна страна не может похвастать такими режиссерами, как Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко и ряд других...

Мы живем в стране самой смелой, самой революционной мысли, где не стесняются

¹¹ «Кино», 25 апреля 1930 г.

острые и жгучие проблемы современности выдвигать на широчайшее обсуждение масс... И все же у нас нет кино, разрабатывающего проблемы, которыми живет и волнуется страна.

И если не полностью, то в значительной мере во всем этом виноват критик... Он однажды прочитал у Плеханова, что искусство не может быть бестенденциозным, но он не дочитал Плеханова до конца и поэтому не знает, что тенденция художественного произведения не должна выпирать, иначе она рвет художественную ткань и достигает совершенно обратного: произведение становится не художественным, а откровенно дидактическим, унылым и пресным, как тот синий чулок, вкусам которого оно отвечает.

Это он не пропускает на экран «Путь энтузиастов» и в десятый раз возобновляет «Месс Менд», плохо сделанную русскую подделку под заграничную детективную картину...

Путь Охлопкова и подобных ему молодых работников искусств, пробивающих стену косности и ханжества, — это поистине путь энтузиастов. И на этом нелегком пути им должна быть обеспечена помощь советской общественности»¹².

Надеюсь, читатель не посетует на меня за обширные цитаты: они убедительно свидетельствуют не только о критической разногласии тех лет, о нетерпимости некоторых выступлений по тону и выводам, но и о том, что картина Охлопкова была явлением незаурядным. А мытарства, которые она испытала, являлись следствием причин гораздо более глубоких и сигнализировавших не о частных неудачах того или иного фильма, но о кризисных явлениях общего порядка, характерных для всего советского кино на рубеже 30-х годов.

Это отметил даже такой, ранее безоговорочный и постоянный соратник Эйзенштейна, как Сергей Третьяков, который вынужден был в статье «Октябрь» минус «Броненосец «Потемкин»» признать: «Кризис героико-патетического приема характерен не для одного Эйзенштей-

на. «Патетика во что бы то ни стало» загубила прекрасный материал в фильме Вертова «Одиннадцатый».

...Итак, «Октябрь» минус «Потемкин» дает в остатке две ощутимых величины. Во-первых — распад героико-патетических форм, характеризующих советский монументализм, а во-вторых — тягу к выходу за эмоционализационные ряды, типичные для искусства, как фабрики эмоций, — на дорогу, ведущую к точному знанию, науке, факту, сведенному в обобщение и становящемуся рабочим инструментом в руках напряженно рассчитанного культурного строителя социализма»¹³.

Приговор диктатора-лефовца был симптоматичен для тех лет, однако его прогноз относительно дальнейшего развития кино оказался совершенно неверным: киноискусство в целом не отказалось да и не должно, не могло отказываться от своей, как неудачно выразился С. Третьяков, роли «фабрики эмоций».

Мне кажется, все вышесказанное и объясняет тот сложный внутренний процесс, который привел Охлопкова к решению порвать с кинорежиссурой, причем решению бесповоротному, ибо его театральные успехи несколько раз давали повод к его почетному возвращению на кинопроизводство.

Что же произошло? Неужели битва вокруг последней его картины могла подействовать на него столь сильно?

Конечно, нет, ведь о крепости его нервов и стойкости принципов можно судить по тому, что и первые его спектакли подвергались не менее ожесточенной критике, да и вся его последующая практика проходила в «дискуссионном порядке», где блестящие достижения перемежались с ощутимыми спадами, но Охлопков все вел и вел свою линию, никогда и ни в чем себе не изменяя.

Не то было в кино. Тут только роль Василия в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» принесла ему такое же безоговорочное признание, какое заслужило его высшее режиссерское достижение на театре — постановка «Молодой гвардии».

¹² Д. Х а н и н. Путь энтузиастов — «Комсомольская правда», 6 июня 1930 г.

¹³ «Советское кино». 1928, № 3.

Случай с Охлопковым-кинорежиссером в целом поразителен — он жил в кино столь интенсивно и насыщено, что за какие-нибудь три года прошел в четырех фильмах очень разных жанров путь, которому многие могли бы позавидовать.

В одном из интервью, в 1927 году, во время съемок «Мити», Охлопков на вопрос о своих принципах съемки ответил так: «Работа строится на: актер — плюс предмет, плюс одежда, плюс элементы среды, то есть на режиссере... Метод игры — «чуть-чуть».

Если бы его спросили о том же во времена «Пути энтузиастов», он должен был бы ответить: метод работы — чересчур. Все казалось нелогичным — Охлопков начал с освоения уроков Чаплина, а пришел к Эйзенштейну и Мейерхольду и затем — в своих интересных работах в кино — к Станиславскому.

Но дело в том, и это необходимо знать для понимания всего творческого облика Охлопкова, что он никогда не руководствовался теорией, выкладками логики — его талант был интуитивным, скорее эмоциональным, чем «умствующим», и в этом-то и заключались его сила и своеобразие.

...Прошло много лет, прежде чем я встретил Охлопкова снова в кино, но уже в качестве актера. Десять лет я проработал в Ленинграде, а вернувшись в Москву, начал в 1940 году постановку фильма «Яков Свердлов», где сценаристы П. Павленко и Б. Левин вывели в первых частях картины за кулисами Нижегородского театра фигуру известного певца, под которым следовало видеть тогда еще молодого Шаляпина, в роли Мефистофеля.

Его и сыграл у меня Охлопков, сыграл блестяще, в шаляпинском гриме и костюме, можно сказать, «купаясь в роли», ибо она открывала ему возможность и выразительной театральной пластичности (он пел под шаляпинскую пластинку), и ведения острого диалога с Горьким (его удачно изображал артист П. Кадочников), и комедийных издевательств над полицейским шпином в отличном дуэте с артистом В. Владиславским.

Мне кажется, мы оба получили большое

творческое удовольствие от этой встречи, и она вскоре повторилась, но уже при трагических обстоятельствах — нагрянула война...

И вот в один из самых трудных октябрьских дней Москвы 1941 года, когда фашистские полчища находились у порога столицы, на студии «Союздетфильм», что в Лиховом переулке, я снимал седьмой «Боевой киносборник», состоявший из ряда коротких новелл. Одна из них, по сценарию Л. Никулина, называлась «Белая ворона», в ней повествовалось о том, как двух мирных голландских интеллигентов ограбил фашистский офицер, прикинувшийся знатоком и ценителем редкой коллекции произведений искусства, которую собрали за свою жизнь доверчивые старики.

Похожая ситуация возникла позже в новелле Веркора в фильме Мельвиля «Молчание моря»: офицер-оккупант тоже притворялся там любителем искусства и гуманистом, но все его пассажи на рояле не убедили хозяина и его дочь, и они ответили фашисту презрением молчания.

В нашем же фильме Охлопков в облике блестящего вермахтовца с моноклем в глазу (в нем проглядывали черты генерала фон Берковца из «Учителя Бубуса») ловко обводил вокруг пальца изысканными оценками и комплиментами своих хозяев, а затем реквизиrowал все их богатство для личного собрания, поступая таким образом по примеру своего шефа, маршала авиации и грабежей Геринга.

Съемки не раз прерывались воздушными тревогами, но в бомбоубежище Охлопков сохранял присутствие духа и юмор и возвращался в павильон во всеоружии профессионализма.

Студия была эвакуирована в Душанбе, Охлопков уехал с театром имени Евг. Вахтангова в Сибирь, но в конце 1943 года я получил от него телеграмму из Москвы. В ней Охлопков сообщал, что назначен руководителем Театра Революции, и приглашал меня туда на постоянную работу. Я ответил утвердительно, но пришел ответ (чудом уцелевший в моем архиве): «Очень рад согласию нетерпением жду приезда тогда познакомлю пьесами пока подумай о классике принимаю меры ЦК

будем крепко навсегда творчески сотрудничать дружить Охлопков».

По возвращении моем в Москву в 1944 году Охлопков сразу же предложил мне осуществить на сцене его театра «Отелло» Шекспира, о котором мы давно мечтали вместе со Львом Свердлиным. В 1937 году я даже написал сценарий трагедии, но с тех пор он так и лежал мертвым грузом: Шекспир показался тогда кому-то ненужным и неосуществимым в отечественном кино.

Охлопков по моей просьбе заказал новый перевод пьесы Борису Пастернаку, и он уже через несколько месяцев читал текст восхищенной труппе театра. Мы со Свердлиным были счастливы, но неожиданно возникли препятствия — Охлопков оттягивал начало репетиций под странным предлогом, что он не может найти актера на роль Яго. Я предложил Штрауха или Кириллова. Николай Павлович немотивированно их отверг — постановка повисла в воздухе...

Обозлившись, я порвал отношения с театром, и лишь когда узнал, что сам Охлопков начал подготовку к своему «Гамлету», понял подлинную причину провала нашего замысла.

Однако долго сердиться на Охлопкова я не мог, и когда в 1947 году мы с Николаем Погодиным решили продолжать нашу Лениниану экранизацией «Кремлевских курантов» (под названием «Свет над Россней»), то самой верной кандидатурой на роль Забелина нам обоим показался Охлопков.

И, действительно, сыграл он его вдохновенно: продолговатая фигура в старомодном черном сюртуке, в гриме, чем-то напоминавшем Дон Кихота, удивительно совпала с образом, возникшим в воображении драматурга. Сначала обывательская бравада саботажника, а затем прозрение ученого при встрече с Лениным были донесены актером в сложном и точном психологическом рисунке, при полном сохранении особенностей его «темповой» игры.

К сожалению, по ряду не зависящих от авторов обстоятельств, фильм не увидел света. Но сохранившиеся от него пять роликов — как раз вся линия Забелина — я включил позже в фильм «О самом человечном», вышед-

ший на экран в дни ленинского юбилея в 1970 году, и зритель смог познакомиться с лучшей, по моему мнению, актерской работой Охлопкова на экране.

В 1955 году Николаю Павловичу довелось сыграть еще одну хорошую роль, на сей раз не в театре или в кино, а в жизни: он был назначен заместителем министра культуры СССР.

На этом почетном посту он принес пользу, в частности, двум кинорежиссерам — Григорию Козинцеву и мне. Однажды Охлопков пригласил меня в свой министерский кабинет и объявил, что «наверху» — он многозначительно поднял к потолку указательный палец — интересуются, почему не полностью загружены два ведущих кинорежиссера. «Я ответил, — рассказывал Охлопков, — что у обоих лежат в закромах готовые сценарии; у Козинцева — «Дон Кихот» по Сервантесу, у Юткевича — «Отелло» Шекспира, и на это последовало пожелание, чтобы обе постановки были осуществлены как можно скорее».

Так реализовалась моя давнишняя мечта, а вскоре уже нас вместе с Охлопковым — его за «Гамлета», а меня за венецианского мавра — «прорабатывали» некоторые из отечественных шекспироведов.

Но так как мы были закаленными бойцами, то вышли из этих сражений, как мне кажется, с минимальными потерями — во всяком случае, и спектакль и фильм выдержали положенное им испытание временем.

О всей остальной богатейшей жизни Охлопкова в советском искусстве было и еще будет рассказано щедро и подробно многоопытными театроведами, мне же, по велению сердца, захотелось восстановить только те ее страницы, которые несправедливо забыты и биографами режиссера и историками кино.

Мой друг Николай Павлович Охлопков был замечательным кинорежиссером, об этом всем нам стоит помнить — недаром наш общий наставник Виктор Шкловский мудро заметил недавно на страницах «Комсомольской правды»:

«Надо торопиться увидеть прошлое, иначе настоящее будет казаться мгновенным».

Р. Юренев

Устами очевидцев

Эта небольшая книга, на переплете которой слова «Жизнь в кино»¹ набраны разными шрифтами несколько раз (словно она этим говорит, что жизнью в кино она содержит несколько), несомненно заинтересует читателей. И не только «живущих в кино», но и любящих это искусство, не только кинематографистов, но и кинозрителей. Это сборник мемуаров старейших деятелей кино, их самоотчеты о сделанном, виденном, пережитом.

Мемуарная литература получила за последние годы небывало широкое распространение: своим жизненным опытом делятся люди самых различных званий и профессий — от политических деятелей, маршалов, академиков до рядовых врачей, учителей, домашних хозяек. Причин такой популярности мемуаров много. Среди них и такие коренные социальные причины, как рост культурного уровня, чувства коллективизма, обогащение связей личного с общественным, и такие «технические» причины, как распространение телефонов, заменяющих письма, убыстрение темпов жизни, не оставляющих времени для писания дневников. Дневники и

¹ «Жизнь в кино». Ветераны о себе и о своих товарищах. М., «Искусство», 1979.



сборники писем, характерные для XIX века, сейчас вытеснены воспоминаниями людей, ушедших на покой и подводящих итоги своей деятельности.

Кино, как известно, искусство самое молодое, существующее немногим более восьмидесяти лет. Однако за этот краткий срок кино успело неимоверно развить свои выразительные средства и занять важное и незаменимое место в жизни человечества. Развитие кино от немых черно-белых «живых фотографий» до звукового, цветного, широкоформатного, стереофонического искусства, а также до телевидения с его глобальной распространенностью, происходило так стремительно, что историки и искусствоведы едва успевали фиксировать и анализировать этот процесс. И несмотря на то, что за

последние десятилетия создано немало солидных трудов по истории и мирового и советского кино, много поучительных фактов, впечатляющих деталей, злободневных в свое время идей упущено, забыто.

Эти факты, идеи, детали могут быть восстановлены в воспоминаниях ветеранов, активных участников кинематографического процесса.

Советское киноведение сделало много полезного для развития истории и теории кино. Кроме многотомных и однетомных, коллективных и индивидуальных «историй кино», изданы собрания сочинений виднейших деятелей кино — С. Эйзенштейна, Вс. Пудовкина, Д. Вертова, А. Довженко, И. Пырьева. Издаются сочинения братьев Васильевых, М. Ромма, Л. Кулешова, Г. Козинцева. Существенным дополнением к научным, теоретическим трудам в этих изданиях служат сочинения мемуарного характера.

Наследие Эйзенштейна, как в большинстве кинематографических начинаний, и здесь пополнило как бы основанием, запевом: его «Автобиографические заметки», опубликованные в первом томе «Избранных сочинений» в 1964 году, привлекли внимание не только блеском и оригинальностью литературной формы, но и редкостной откровенностью, чистосердечной искренностью, с которой великий режиссер рассказал о своем детстве, о своих творческих надеждах и трудностях, о своей титанической работе над постижением возможностей нового искусства. «Автобиографические заметки», как и рисунки Эйзенштейна, поражают лаконизмом, остротой наблюдений, динамичностью штрихов, сочетанием горькой иронии и тонкого лиризма.

Лиричны, исполнены внутреннего драматизма и мемуарные фрагменты в книгах Г. Козинцева. Как и у Эйзенштейна, они связаны с теоретическими размышлениями, с творческими поисками.

Прямотой и искренностью привлекает и автобиография И. Пырьева «О пройденном и пережитом», изданная в 1978 и 1979 годах отдельной книгой и в собрании сочинений. В ней привлекает необычность и вместе с тем типичность для нашей эпохи самой жизни сибирского сироты, мальчика — участника первой миро-

вой войны, пролеткультовского актера, а затем кинематографиста, прошедшего через все стадии кинотворчества — от ассистента до руководителя крупнейшей советской киностудии, до организатора творческого Союза кинематографистов.

Большие, сильные, красивые люди, активные, неугомонные, неукротимые характеры встают со страниц воспоминаний корифеев советского киноискусства. В них обретает неповторимые жизненные краски многозначительный процесс формирования нового, мощного синтетического искусства в стране строящегося социализма. И порою меткое слово, яркое наблюдение, неожиданный штрих говорит о сложных, феноменальных процессах не меньше, чем отшлифованные формулировки и выверенные доказательства.

Все это — в той или иной мере — можно отнести и к другим произведениям кинематографической мемуаристики, к книгам воспоминаний В. Гардина, И. Перестини, Л. Кулешова и А. Хохловой, Э. Шуб, А. Бек-Назарова, А. Ивановского, Л. Трауберга, Е. Габриловича, А. Иванова и других кинематографистов, внесших большой вклад в киноискусство. В этих книгах, написанных зачастую весьма живо, образно, увлекательно и снабженных серьезными предисловиями и комментариями, процесс становления «важнейшего из искусств» приобретает конкретный, человеческий, доверительный характер, не теряя правдивости и научности.

Несомненный интерес представляют и сборники воспоминаний о великих режиссерах — Эйзенштейне, Вертове. Здесь ракурс, угол зрения очевидцев как бы сужается, концентрируется на одной, но великой, выдающейся личности. Но освещение этой личности с разных сторон, разными людьми тоже дает широкую и правдивую картину, в которой генеральный процесс жизни киноискусства воспринимается через мысли и свершения и героя воспоминаний и самих мемуаристов, чьи личности тоже представляют для читателей несомненный интерес.

Наконец, наша кинолитература получила книги третьего рода: в них сгруппированы воспоминания нескольких, даже многих авторов. Комиссия ветеранов Союза кинематографистов

СССР издала в 1971 году сборник «Жизнь в кино», в который вошли мемуарные статьи таких крупнейших деятелей, как А. Медведкин, Г. Рошаль, А. Кторов, Т. Макарова, Е. Дзиган и многих других режиссеров, операторов, артистов. Составитель сборника, имевшего большой успех и разошедшегося в считанные дни, старейший советский киновед О. Т. Нестерович продолжила работу, результатом которой явился второй выпуск сборника «Жизнь в кино». Я уверен, что и он найдет своего благодарного читателя.

В сборник вошли статьи кинорежиссеров И. Кавалеридзе (Украина), С. Кеворкова (Армения), А. Маковского (Туркмения), киносценаристов М. Смирновой и А. Гранберга, актеров А. Файта и Н. Шатерниковой, режиссера-документалиста М. Славинской, мультипликаторов З. Брумберг и В. Цехановской, художницы В. Хмелевой, организаторов производства М. Кайчинского и М. Тихонова, а также статья Д. Шостаковича, В. Строевой и А. Абрамовой о киноопере «Хованщина». Таким образом, сборник охватывает почти все творческие профессии кинематографа и, что особенно важно, затрагивает развитие наших национальных республиканских кинематографий.

Разнообразие материала является достоинством сборника, но и порождает впечатление некоторой пестроты, которое усиливается тем, что материалы расположены не хронологически и не по профессиям авторов, а в алфавитном порядке. Композиция первого сборника (1971), сочетавшая хронологический и профессиональный принципы, представляется мне более удачной.

Имена авторов второго сборника скромнее громких имен, украсивших первый. Однако это не обедняет книгу. Творческая деятельность выдающихся мастеров довольно широко известна, тогда как менее именитые авторы раскрывают малоизвестные факты, нередко имеющие несомненный исторический и искусствоведческий интерес.

Мемуаристов можно условно разделить на две категории: одни — автобиографичны, рассказывают о себе, о своем опыте, жизненном пути, творческих достижениях; другие посвя-

щают свои статьи встречам с выдающимися людьми. Разумеется, и у первых почти всегда имеются интересные характеристики людей, с которыми они сталкивались, а личная интонация вторых позволяет судить не только о знаменитом объекте воспоминаний, но и о самом рассказчике.

Актриса Н. Шатерникова скромно и откровенно описала свою жизнь в кино. Она вспомнила сыгранные роли; некоторые из них широко известны и возбуждают интерес читателя, другие же — забыты несправедливо. Она воссоздала атмосферу Госкиношколы (ныне ВГИК), где преподавали В. Гардин, Л. Кулешов, О. Преображенская, А. Левицкий; сделала тонкие замечания о работе режиссеров немого кино И. Перестянина, А. Санина, А. Ивановского, В. Турина. Особый интерес представляют ее сведения о Вс. Пудовкине и С. Юткевиче, а также о жизни в семье Шостаковичей.

Актер А. Файт почти ничего не сказал о своих многочисленных работах. Но дал яркие зарисовки своих встреч с М. Роммом и В. Шнейдеровым. А то, что он сам остался как бы в тени, — жаль: Файт — артист талантливый, оригинальный, работал в кино половину века, создал блестящие роли в «Пышке», «Тринадцати», «Великом утешителе», «Молодой гвардии», «Встрече на Эльбе», «Гонимом круге». Обо всем этом хотелось бы узнать подробности.

Своему жизненному пути посвятили статьи З. Брумберг, И. Кавалеридзе, С. Кеворков, М. Смирнова, А. Маковский, Е. Терпилин, В. Хмелева. Многие факты, описанные ими, несомненно, интересны. Особенно ценно, что З. Брумберг, В. Хмелева поднимают серьезные творческие вопросы, обобщают свой опыт, делятся соображениями о творческом методе. Статьи А. Маковского и Е. Терпилина написаны живо, читаются легко, но события, описанные в них (например, приключения в пустыне, где бродят басмачи), серьезного отношения к развитию киноискусства не имеют.

Уверенно, с литературным мастерством написаны яркие страницы киносценаристом М. Смирновой. Автор «Сельской учительницы», «Сельского врача», экранизации «Повести о настоящем человеке» говорит много интересного

о сущности творчества сценариста, тонко воссоздает атмосферу кино 20-х и 30-х годов.

Драматург А. Гранберг поделился воспоминаниями о своей недолгой работе с Вс. Пудовкиным. Даже мелочи из жизни великого режиссера интересны. Общие же соображения о творчестве Пудовкина не содержат новых идей или фактов. Тенденция заменить личные впечатления искусствоведческими оценками не удается автору.

Жена и сотрудница известного мультипликатора М. Цехановского восполнила пробелы в истории нашего рисованного фильма и, пользуясь дневниками своего мужа, дала очерк его жизни. Так же поступила и дочь одного из первых русских кинооператоров Е. Славинского — режиссер М. Славинская. К сожалению, и ее статья — скорее исторический очерк, чем воспоминания близкого человека. Нужно пожалеть, что М. Славинская не написала и о своей деятельности: ведь она работала над документальными фильмами о В. И. Ленине, была режиссером многих превосходных лент, память о которых нужно восстановить. Документальные фильмы, к несчастью, быстро сходят с экранов, не возобновляются, и только редкие из них становятся объектом искусствоведения. Кому же, как не видным создателям кинопублицистики, помочь киноведению в устранении этой несправедливости.

Режиссер В. Ляховский и директор киностудии М. Тихонов уделили много внимания С. Эйзенштейну. Факты, описанные ими — и о пребывании великого режиссера в Париже и о его работе в Алма-Ате над фильмом «Иван Грозный», — вносят новые штрихи в образ человека, которым все больше и больше интересуются читатели всех континентов.

Особняком стоит работа Д. Шостаковича, А. Абрамовой и В. Строевой «К истории работы над фильмом «Хованщина». Это не воспоминания, а авторецензия, в которой высказаны интересные мысли об опере Мусоргского, но почти нет сведений о работе над ее кинематографическим воплощением. Оценки работы неважно, цитаты из статей Стасова, Асафьева — все это относится скорее к музыковедению. Великий вклад Д. Шостаковича в музыку для ки-

но и новаторская работа В. Строевой над экранизациями опер, лишь мельком затронутые в этой статье, нуждаются в более подробном описании, в более глубоком осмыслении. И в этом случае искусствоведческая статья не заменила мемуаров, то есть личных впечатлений, собственных оценок людей и событий.

Как во всяком сборнике, статьи, составляющие рецензируемую книгу, разнообразны и неравноценны. Но можно сделать общие выводы: книга содержит ценные материалы для истории советского кино, достоверность которых тщательно проверена составителем, и читается она легко, с интересом.

...Быстро несется время, стремительно меняется и обогащается киноискусство, занимая все большее место в сознании советских людей, в их повседневном быту, в их культурном развитии. Уходят старейшие кинематографисты, унося с собою много поучительных сведений, богатейший опыт, великую и плодотворную любовь к своему искусству, к своему народу. Комиссия ветеранов Союза кинематографистов СССР, старейший советский киновед Ольга Трофимовна Нестерович и издательство «Искусство» делают полезное и благородное дело, побуждая ветеранов писать, бережно собирая свидетельства прежних лет, давних поисков, свершений, достижений. Научно-исследовательскому институту теории и истории кино, Союзу кинематографистов и издательству «Искусство» следует продолжить это хорошее дело.

Да, быстро несется время. Еще совсем недавно можно было услышать из уст литературоведа или искусствоведа снисходительно-сожаляющие слова: «Ну, какая уж у вас, кинематографистов, история: какие-то несколько десятилетий...»

Но за эти десятилетия пройден такой гигантский, такой сложный, такой поучительный путь, что без истории кино стала немыслимой история нашей культуры, а следовательно — и общая, гражданская история. И настала пора позаботиться, чтобы ни один весомый факт, ни одна талантливая личность, ни одно достойное произведение из этой истории не выпали. И свидетельства очевидцев, участников, создателей сослужат в этом полезную службу.

Уроки гармонии

К 75-летию Л. К. Атаманова

Излюбленный жанр народного артиста РСФСР, выдающегося советского кинорежиссера-мультипликатора Льва Константиновича Атаманова — сказка. И у нас в стране, и далеко за ее пределами снискали заслуженную славу его замечательные фильмы — «Клякса-парикмахер», «Волшебный ковер», «Аленький цветочек», «Золотая антилопа», «Пес и кот», «Ключ», «Снежная королева», «Балерина на корабле». На этих картинах воспитывалось не одно поколение и зрителей, и режиссеров-мультипликаторов.

Однако он делал картины и совершенно иного плана. Скажем, его совместные работы с Херлуфом Бидstrupом «Это в наших силах» и «Скамейка», в которых оживлялись рисунки знаменитого датского художника, с их резко отточенными быстрыми линиями, создающими одновременно острохарактерные и максимально обобщенные образы. Это были произведения, посвященные борьбе за мир, за социальное равенство, в них звучал яркий гражданский пафос.

Лев Константинович Атаманов удивительно чувствует время. Это касается не только важнейших и актуальнейших проблем, которые он поднимает в своих фильмах, но и способа их экранного воплощения. Он не останавливается на найденных формах, а ищет неизведанное, смело идет на эксперименты. Поэтому всегда интересно и современно графическое решение его картин.

Для меня встреча со Львом Константиновичем Атамановым в 1950 году была этапной. Работая у Льва Константиновича на картине «Аленький цветочек», я впервые оказался в поле творчества большого художника, наново раскрывшего передо мной и моими молодыми коллегами удивительный, сказочный мир мультипликационного искусства.

Знакомые и любимые с детства сказки в оживших рисунках Атаманова обретали осязаемые черты реальности. Оказалось, что герои именно так выглядят и говорят именно такими



голосами, как мы себе их когда-то представляли. И вместе с тем для нас, начинающих мультипликаторов, это было не просто возвращение к полузабытым ощущениям детства, но и приобщение к возможности творить, усваивая уроки мастера. Творить и чувствовать, как рождается гармония цвета, пластика рисунка, обретавшего кинематографическую динамику. Вся наша молодежная группа под руководством Атаманова работала, мало сказать с энтузиазмом — с упоением, почувствовав доверие авторитетного и всеми уважаемого режиссера и словно заразившись его неиссякаемой творческой энергией.

Поздравляя сегодня Льва Константиновича Атаманова со славной годовщиной, мне от всей души хочется пожелать ему крепкого здоровья и новых творческих побед, которых мы все с нетерпением от него ждем.

Вячеслав Котеночкин

Смысл творчества — поиск

К 60-летию М. А. Швейцера

Вот уже почти четверть века прошло с тех пор, как актерская судьба свела меня с Михаилом Швейцером. Он снимал тогда свой первый фильм — «Чужую родню». Сколько оживленных споров вызвала тогда эта талантливая картина, отмеченная удивительным для начинающего художника умением затрагивать волнующие нравственные проблемы! В те годы в наше кино входило новое поколение — яркое, смелое, ищущее, входило со своей темой, со своей твердой, бескомпромиссной гражданской и творческой позицией. К нему принадлежал и Михаил Швейцер.

Тогда для него все только начиналось... Теперь он большой мастер, постановщик широко известных фильмов, и в каждом из них есть драгоценное качество — присутствие творческой личности. «Саша вступает в жизнь» и «Воскресение», «Мичман Панин» и «Время, вперед!», «Золотой теленок» и «Карусель»... Много добрых воспоминаний приходит на ум, когда рассматриваешь фотографии из альбома — эпизоды съемок, кинокадры. И главное, что всегда вспоминаешь с радостью, — это творческое взаимопонимание между актером и режиссером. А оно абсолютно необходимо для многотрудного процесса создания кинофильма.

Швейцер с поразительной интуицией чувствует актера. Он никогда не требует от него лишнего, но и не позволяет актеру быть несобраным, творчески инертным. Он приходит в павильон с точным планом съемки, с психологически разработанным эпизодом, а это позволяет артисту более полно реализовать свои творческие возможности. Он обладает качеством, отличающим режиссера подлинно кинематографического. Его режиссура — пример умения экранно мыслить и о пластике кадра, и о ритме картины, и об особенностях работы



актера перед камерой. Для того, чтобы в этом убедиться, достаточно пересмотреть как его ранние фильмы, так и последние — «Бегство мистера Мак-Кинли», «Смешные люди».

В «Бегстве мистера Мак-Кинли» Михаил Швейцер, художник большой гражданской темы, обратился к остропроблемному политическому материалу и на основе прекрасного сценария Леонида Леонова создал яркое, боевое произведение высокой художественной пробы и публицистической страстности.

Все эти особенности работы с Михаилом Швейцером сделали минуты творческого общения с ним необычайно плодотворными и для меня, и, я уверен, для всех актеров, которым выпало счастье работать вместе с ним.

И от их имени, и от своего собственного в дни юбилея я горячо поздравляю Михаила Абрамовича и желаю ему здоровья, вдохновения, бодрости, а его будущим фильмам — такой же счастливой судьбы, какую заслужили его предыдущие талантливые и страстные картины!

Николай Сергеев

Георгий Капралов

В тщетных поисках точки опоры

О некоторых тенденциях в кино капиталистического Запада на рубеже 80-х годов

Политика мира, твердо и последовательно проводимая странами социалистического содружества, их решительная борьба за продолжение разрядки, за ослабление угрозы нового мирового конфликта является одним из основных и стабильных факторов современной международной жизни. Но эта политика, отвечающая коренным интересам человечества, сегодня наталкивается на все более ожесточенное противодействие сил империализма, которые открыто переходят в контрнаступление на разрядку, на неотъемлемое право каждого народа самостоятельно решать свою судьбу. Как подчеркивает Леонид Ильич Брежнев, «чем больше сокращаются возможности империализма господствовать над другими странами и народами, тем яростнее реагируют на это его наиболее агрессивные и недальновидные представители»¹. В таких условиях борьба идеологий как форма исторически неизбежного

противоборства двух миров, двух общественно-политических систем — капитализма и социализма — становится особенно острой и напряженной, на что со всей определенностью указывалось в решениях XXIV и XXV партийных съездов, в документах Центрального Комитета КПСС по идеологическим вопросам, принятых в последние годы. В Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» отмечена необходимость «со всей решительностью разоблачать империалистических проповедников «холодной войны», обострения международной напряженности, гонки вооружений, грозящей поставить мир на грань ядерной катастрофы. Вскрывать антинародную сущность современного капитализма, грабительский характер неоколониализма, подлинный облик лицемерных защитников «прав» и «свобод».

...Своевременно давать отпор идеологическим диверсиям империализма и его приспешников».

В этой связи в постановлении указывается на важность исследования особенностей и методов идеологической работы на международной арене на современном этапе.

Киноэкран, наряду с другими областями художественной деятельности, неизменно отражает напряженность идеологического противоборства, будучи его непосредственным участником. Ряд фильмов, созданных в конце 70-х годов американской и европейскими кинематографиями, обнаруживает прямую или опосредованную связь с политическими тенденциями последнего времени, оказавшими глубокое влияние на обстановку в Соединенных Штатах и во всем мире. Некоторые из этих картин демонстрируют новые приемы и методы, обновленные формы и личины, в которых буржуазная идеология выступает сегодня на экране. Однако западный кинематограф наших дней неоднороден. Наряду с лентами, в которых предприняты попытки оправдания агрессивной политики воинствующих кругов империализма, и прежде всего — империализма США, на Западе появляются фильмы, критикующие преступления американской военщины во Вьетнаме, вскрывающие существо кризисных явлений в социально-экономической жизни буржу-

¹ Л. И. Брежнев. Наш курс — мирное созидание. Речь на предвыборном собрании избирателей Бауманского избирательного округа Москвы. — «Правда», 23 февраля 1980 г.

азного общества, выражающие озабоченность и тревогу художников, глубоко разочарованных в духовных и идейных «ценностях» капиталистического мира. Не претендуя на исчерпывающий и всесторонний охват названных явлений, мы предлагаем вниманию читателя анализ ряда фильмов, которые, на наш взгляд, дают представление об отдельных существенных тенденциях, характеризующих состояние кинематографа капиталистического Запада на рубеже 80-х годов.

Агрессия в политике — агрессия на экране

Уже не первое десятилетие США переживают глубочайший спад, который захватывает сферу экономики, политики, идеологии, распространяясь и на различные области духовной жизни американского общества. Варварские агрессивные действия Соединенных Штатов во Вьетнаме, Лаосе и Камбодже; систематическая поддержка, оказываемая США самым реакционным, диктаторским режимам в различных частях света; преступные операции ЦРУ за границей; полицейская слежка за сотнями тысяч американцев и репрессии в отношении инакомыслящих внутри страны; вспышки дичайшего расизма, преследование негритянских активистов; жестокие и изощренные меры властей по подавлению молодежного движения протеста, по подрыву изнутри прогрессивных профсоюзных организаций; все новые и новые политические скандалы, обнаружившие коррупцию в высших сферах государственного аппарата и неприглядную изнанку пресловутой «американской демократии»; неспособность правительства обуздать инфляцию, справиться с безудержным ростом цен, с хронической безработицей, как и с другими социальными язвами капиталистической системы, — все это окончательно развеяло созданный некогда миф об Америке как о стране «всеобщего процветания».

На переходе от 70-х годов к 80-м обнаружился новый резкий поворот политики Вашингтона к «холодной войне»: в стране раздувается милитаристский психоз, взвинчиваются ассигнования на военные цели, нынешнее руководство США явно берет курс на подрыв раз-

рядки, на обострение международной обстановки, что неизбежно влечет за собой дальнейшее углубление кризисных явлений в Соединенных Штатах на всех общественных уровнях.

С особой остротой ощущают этот кризис поколения молодых американцев. «Прежде всего, он (духовный кризис. — Г. К.) проявляется в нежелании молодежи найти свое призвание, делать что-либо определенное, — говорит по этому поводу профессор истории Колумбийского университета Ричард Хофстадтер. — Умами молодежи ничто не владеет, и она ничем не хочет заниматься всерьез». Хофстадтеру вторит декан исторического факультета Рочестерского университета Юджин Дженовезе: «Соединенные Штаты и прежде переживали тяжелые времена, но нынешний кризис не знает себе равных... Сегодня страна живет под знаком тотального провала. Его ощущают все группы и классы общества. Подорвана вера в идеалы, институты и перспективы...»

Правильность выводов, к которым приходят ученые, подтверждается и теми оценками, которые вынуждены давать создавшемуся положению и сами представители американской администрации. Как писал на страницах «Правды» С. Вишневский, хорошо знакомый с американскими проблемами по опыту журналистской работы в США, «кризис доверия, кризис морального духа констатировали почти все президенты послевоенного периода. Д. Эйзенхауэр считал, что США нуждаются в «моральной чистке». Дж. Кеннеди призывал «зажечь свечу, чтобы пройти сквозь тьму». О подозрительности, недоверии, расколе в «американском доме» говорил Л. Джонсон. «Нам угрожает опасность потерять душу Америки», — заявлял Дж. Форд... Не так давно Дж. Картер дал весьма мрачную оценку духовной жизни страны, объявив о «кризисе американского морального духа». «Это кризис веры, — сказал он. — Это кризис, который затрагивает самое сердце, душу и дух нашей национальной воли. Мы можем видеть этот кризис в растущих сомнениях в смысле нашей жизни и в утрате единства целей нашего народа»².

² «Правда», 29 октября 1979 г.

«Волосы»,
режиссер
Милош Форман



Будучи не в состоянии предложить какую-либо конструктивную программу, разрешить антагонистические противоречия капитализма, буржуазные идеологи прибегают к испытанному средству отвлечения внимания от внутренних проблем своих стран — к клевете на мир социализма. Одновременно они ведут ожесточенные атаки на политику разрядки. Думается, не случайно в последние годы на экраны США, а затем и других стран все чаще выходят «научно-фантастические» опусы — «Звездный линкор «Галактика», «Бак Роджерс в XXV веке», «Столкновение галактик», картины, у которых гораздо больше общего с милитаристской политикой, чем с научной фантастикой.

Сюжет первой из этих картин, сделанной Ричардом А. Коллом, составляет война в космосе Соединенных Галактических Штатов с некими «кайлонами». Последние сначала коварно ведут переговоры о мире, а затем, обманув бдительность противника, наносят ему упреждающий ракетно-ядерный удар. В фильме о Баке Роджерсе его создатель Джеймс Ларсен рисует противостояние «Федеральной дирекции» (гигантского метрополиса где-то в районе Чикаго, возникшего после атомной ка-

тастрофы, уничтожившей почти всю нашу планету) с некоей Драконией, которую основали на опустошенной Земле инопланетяне. Империя Дракония, тоталитарное агрессивное государство, пытается усыпить бдительность Федерации своими разглагольствованиями о мире, в то время как сама готовит войну.

Касаясь «художественных достоинств» картины «Звездный линкор «Галактика», французский критик Доминик Лабурден пишет, что она является плоским плагиатом «Звездных войн» Дж. Лукаса, осуществленным столь неприкрыто, что и некоторые герои, и декор, в котором происходит действие, кажутся просто перенесенными из фильма Лукаса. Единственная новинка тут — технический эффект «сенсер-раунд», заключающийся в особом использовании звука, при котором зрителю кажется, что, скажем, ракета взрывается где-то рядом с ним. Поэтому, пишет Лабурден, «зритель корчится в кресле, слыша скрежет, подобный тому, что производит тормозящий поезд метрополитена».

По поводу фильма «Столкновение галактик» режиссера Леви Коата (совместное производство США и Италии), также рекламируемого как научно-фантастический, критик Жан-Пьер Ле Павек иронически замечает: «Ни науки, ни

художественности». Но художественностью и не озабочены дельцы, фабриковавшие эти «супербоевики». Стремясь заработать на «галактическом» любопытстве зрителей, они в то же время метили отнюдь не в космос. Один из американских критиков, которого цитирует в газете «Известия» М. Стурра, как бы невзначай обмолвился, что «галактические переговоры между представителями человеческой цивилизации и «кайлонами» словно бы скопированы с советско-американских переговоров об ограничении стратегических вооружений (ОСВ-2)» — какими их пытается представить западная пропаганда. То же самое можно сказать и в связи с другой, явно имеющей пропагандистскую подоплеку аллегорией: «Федеральная дирекция» — Дракония.

Советский журналист смотрел фильмы и писал свою статью в июле прошлого года, а в начале нынешнего президент Картер рекомендовал сенату отложить ратификацию советско-американского договора об ОСВ-2. Как видим, идеологические вдохновители антисоветской истерии, пентагоновские заговорщики и дельцы кинобизнеса в США действуют весьма согласованно.

Если фильмы, о которых мы только что говорили, дают фантастические картины воображаемых войн и вымышленных политических ситуаций (хотя, как уже отмечалось, это не мешает использовать вымысел для построения весьма прозрачных политических аллегорий), то другая группа лент так или иначе касается реальной войны — американской агрессии во Вьетнаме.

Буквально одна за другой, а то и почти одновременно, в 1977—1979 годах в Америке появились картины (мы называем их не в порядке выпуска, а так, как нам представляется целесообразнее рассказать о них) — «Волосы» Милоша Формана, «Охотник на оленей» Майкла Чимино, «Возвращение домой» Хола Эшби и «Апокалипсис наших дней» Фрэнсиса Форда Coppola, навеянные вьетнамской авантюрой США.

Вьетнам — «больная совесть» Америки. Агрессия против этой страны выявила с особой очевидностью самое существо некоторых

политических и идеологических концепций, которыми руководствуются те, кто претендует на роль лидеров всей социально-политической жизни Соединенных Штатов. А в самих этих фильмах прослеживаются все оттенки буржуазной рефлексии на трагические события — от либеральных и леворадикалистских до охранительных и оголтело-реакционных, от попыток в той или иной мере впрямую указать на преступность американской политики во Вьетнаме до стремления оправдать ее с помощью клеветы на вьетнамский народ. Характерно также, что, обходя конкретно-политическое содержание событий, некоторые художники представляют их в образах, призванных примирить американцев с самими этими событиями как с некоей неизбежностью, предлагая один из «вариантов войны», которая, мол, была и будет естественной функцией человека, «охотника» по своей агрессивной природе...

Политический мюзикл «Волосы» был показан вне конкурса на открытии Каннского фестиваля 1979 года. Фильм создан на основе одноименной музыкальной комедии, поставленной в 1967 году на полулюбительской сцене маленького внебродвейского театра (сценарий Джерома Раньи и Джеймса Радо, музыка Галта Макдермота).

В свое время мюзикл «Волосы» явился одним из образчиков так называемой «контркультуры», обозначивших начало атаки поколения первых хиппи, «детей-цветов», против буржуазного общества, ненавидимого ими «истеблишмента» — с его традициями, моральными и культурными устоями, которые категорически отвергались хиппи. Был в этом спектакле и политический мотив — протест против американской агрессии во Вьетнаме.

В центре картины — история Клода, сына фермера из Оклахомы. Мобилизованный в армию, он приезжает в Нью-Йорк, чтобы поклониться Статуе свободы и увидеть вблизи символ могущества США — небоскреб «Эмпайр-стайтс-билдинг». В Нью-Йорке Клод знакомится с Шейлой, дочерью крупного финансиста. Шейла дружит с группой хиппи во главе с Джорджем, ее «идеологом». Во время празднования совершеннолетия Шейлы Джордж и

его компания, прихватив Клода, являются на великосветский раут и устраивают скандал, бросая вызов чопорному обществу, нарушая все нормы приличия. Так, Джордж танцует на сервированном столе, исполняя непристойную песенку и сопровождая ее столь же непристойными телодвижениями.

Между тем Клод оказывается в казарме. Чтобы устроить ему свидание с Шейлой, Джордж, переодевшись в военную форму, проникает в казарму, а Клод удирает оттуда. Во время его самовольной отлучки звучит команда тревоги — и Джорджа вместо Клода отправляют во Вьетнам. В предфинальных кадрах картины мы видим всю компанию у могилы Джорджа, погибшего на войне... В общем, война во Вьетнаме вошла всего лишь легким, хотя и драматическим штрихом в серию веселых и открыто эпатирующих эскапад задиристого музыкального представления.

За двенадцать лет, прошедших со дня премьеры «Волос» на нью-йоркской сцене, мир пережил многое, и сами хиппи сегодня уже совсем не те, какими они были в конце 60-х. Жестокий и отрезвляющий крах потерпели их иллюзии «непротивленчества», скомпрометировал себя их «кодекс» свободы от всякой морали, выявилась абсолютная несостоятельность их путаной и туманной «программы», их попыток потрясти буржуазные устои путем анархических выпадов и бегства в нирвану коммун, где можно заниматься «свободной любовью», курить марихуану...

Рассуждая по поводу тех изменений, которые произошли в политической и общественной жизни американского общества, в существовании самих хиппи, критик французского журнала «Синема» Мирей Амьель справедливо отмечает, что если война во Вьетнаме кончилась, то это произошло отнюдь не потому, что «американцы добровольно решили прекратить чудовищное истребление, а потому, что они проиграли эту войну. В то же время американское общество не стало более великодушным, оно стало лишь более терпимым, а это почти противоположно тому, что имели в виду хиппи». Критик замечает, что длинные волосы хиппи стали скорее просто модой, чем неким

символом. Американское же общество «закрывает глаза на группы, выпавшие из общего порядка, группы, которые порой сталкиваются с ним, но по сути дела абсолютно не опасны». Наблюдения и выводы, как можно заметить, точные.

Надо отдать должное Форману — его артистизму и мастерству режиссуры. Проявленному им умению выдержать на высоком уровне требования сложного жанра киномузикла. Актеры (многие из них ранее не были известны широкому зрителю) с точным ощущением стиля ленты проводят и драматические сцены и музыкальные (танцы поставлены известным хореографом Твейлой Тарп). В то же время стилистика постановки рождает ощущение некоей вторичности. По выражению той же Мирей Амьель, «чувствуешь себя где-то между «Вестсайдской историей» и «Вудстоком». Напомним, что второй из упомянутых фильмов представлял собой документальный отчет о гигантском концерте поп-музыки, который состоялся в США в Вудстоке и на котором присутствовало в течение нескольких дней более полумиллиона молодых зрителей. «Вудсток», как мне кажется, упоминается критиком в связи с массовыми сценами фильма «Волосы», в которых снималось до 15 тысяч участников, преимущественно молодежи, любителей джаза. Им была предоставлена возможность бесплатно развлечься, в то время как восемь операторов Формана снимали веселящуюся и поющую толпу с разных точек.

Такая «массовка» собрана режиссером для заключительных кадров фильма, его музыкально-драматургического апофеоза, когда тысячи юношей и девушек танцуют и поют, как в трансе: «Дайте взойти солнцу!» «В эти минуты, — пишет Амьель, — понимаешь всю двусмысленность произведения». И впрямь, если верить «логике» картины, то в итоге получается, что «только личная авантюра, случай и проделки товарищей становятся причиной того, что один из юношей оказывается посланным во Вьетнам и там гибнет». Что же касается характера песнопений, то критик едко заключает: «Война окончена. Американцы поют и танцуют. Приятно видеть их воспевающими

свои надежды на будущее и не пытающимися определить истинную цену своих потерянных иллюзий».

Итак, в профессионализме и одаренности Формана сомневаться не приходится. Но «Волосы» же еще раз подтверждают довольно очевидную истину: для создания фильма, обладающего глубоким социальным и политическим смыслом, одного лишь мастерского владения профессией мало. Для этого необходимо еще иметь собственную четкую позицию, суметь понять истинное содержание событий, их исторический масштаб и внутренние движущие силы. В своем «вьетнамском» фильме Форман не поднимается до уровня осознания всей сложности затронутой им политической проблематики, что заметно обедняет его произведение, практически сводит на нет его обличительный, антимилитаристский пафос.

С резкой критикой фильма выступил в «Фигаро» Мишель Марман. «Я задаю себе вопрос, — писал он, — какие причины могли побудить Милоша Формана эксгумировать эту оперетту, тема которой принадлежит далекому прошлому?» Критик тоже напоминает, что «Волосы» родились в эпоху, когда «пылали мостовые в Европе и когда пацифистское воодушевление переливалось через край в студенческих коммунах Запада и демонстрировалось перед Белым домом». Но уже и тогда, как справедливо замечает Марман, хотя «Волосы» и «претендовали на роль некоего «Броненосца «Потемкин» (Гм! — Г. К.) в выражении американского молодежного протеста, они были по сути дела утверждением существовавших основ посредством спектакля, ставшего потребительским товаром». «Да и могло ли это быть иначе! — восклицает автор. — Невозможно было и помышлять, чтобы Милош Форман рассматривал без иронии этих персонажей, окропленных идеологическим сиропом, этих юнцов, которые отрастили себе волосы, чтобы быть похожими, я не знаю на какого Христа из бакалейной лавки или универсального магазина. К несчастью, двойственность осталась. Фильм даже усугубил недостатки, присущие этой оперетке, придав ей размеры, роскошество и техническое совершенство, которые не

могла дать ни одна сцена в мире». По мнению рецензента, «Волосы» в своей хореографической и музыкальной части «ускользают от того, чтобы выглядеть смешными, но разве можно, — заключает Марман, — придать ритм и жизнь этому потоку дурашливости».

Критик верно подметил, что уже при своем появлении на свет «Волосы», претендуя на некую «революционную» роль, были по сути дела лишь потребительским товаром, которым буржуазные пропагандисты охотно торговали на рынке «общества потребления». Но в момент своей экранизации, через одиннадцать лет после внебродвейской премьеры, они превратились в реакционно-охранительную погрешность, с помощью которой пытаются заглушить неприятный «инцидент», некую «случайность», омрачившую вдруг «солнечное небо» американского благоденствия.

Сравнительно небольшой срок, который прошел со времени Каннского фестиваля до публикации этой статьи, еще нагляднее показал, сколь необходимы американским стратегам политических и военных авантур в духе «холодной войны» и бездумного бряцания оружием подобные мюзиклы, ибо они помогают вытравить из памяти американцев трагические уроки агрессии США против народа Вьетнама. Не известно, думал ли о чем-либо подобном автор фильма «Волосы», но, увы, такова социально-политическая логика функционирования его произведения на экранах Америки сегодня.

Но экранизация «Волос» и впрямь может показаться «потоком дурашливости» по сравнению с агрессивно-реакционной, лживой и циничной лентой Майкла Чиминно «Охотник на оленей», открыто проповедующей расизм и милитаризм. Здесь те, кто вторгся на чужую землю, истязал и убивал невинных людей, предстают мучениками, а те, кто защищал свой мирный кров, боролся за свободу и воссоединение отечества, — их жестокими палачами.

Фильм задуман и поставлен весьма искусно, хитро. С одной стороны, он как будто бы тоже хочет рассказать о тех жестоких бедах, что принесла Америке и ее народу война во Вьетнаме. А с другой — все в этой картине про-

вокация и ложь: в расчетливо расставленных «декорациях» тщательно подобранная труппа актеров разыгрывает до мелочей отрепетированный спектакль, не имеющий ничего общего с правдой истории.

Не может не насторожить уже сам выбор основных персонажей. Ими являются трое американцев русского происхождения, взрослые внуки престарелых иммигрантов. Все трое — Майкл, Стив и Ник — живут в Пенсильвании, в русской колонии (никогда там не существовавшей, как сообщает американский критик), на окраине большого города и работают на местном сталелитейном заводе. Начальные кадры картины и показывают их в цехе, на фоне огненных всплесков металла.

Затем следует очень длинная, на целый час, сцена свадьбы Стива. Свадьба изображена подробно, с многочисленными деталями православного церковного обряда, с шумным весельем, с пением русских песен, с полькой и краковяком...

(Один из западных критиков, писавших о фильме, справедливо заметил, что это необычно долгое, с бесконечными подробностями начало, по сути дела — лишь введение в основное действие, уже показалось ему «подозритель-

ным»: как выясняется дальше, идиллические мотивы вступительных эпизодов понадобились Чинмину только для того, чтобы контрастно оттенить «вьетнамскую часть» картины.)

...В разгар всеобщего веселья мрачный субъект вручает трем друзьям повестки о призыве в армию. Свадебное веселье принимает несколько надрывный характер. Оно завершается беготней по улицам с раздеванием донага.

...Внезапно оборвавшись, пенсильванская «семейная хроника» сменяется кадрами войны. Переход этот резок, меняется характер и звукового сопровождения и монтажа: от скрупулезного рассматривания — к отрывистым кадрам, так, что порой невозможно даже понять смысл происходящего.

Зрителю намеренно не дают рассмотреть, кто именно перед ним — северовьетнамские войска или сайгонские каратели. Вот какой-то вооруженный вьетнамец, заглянув в блиндаж и увидев, что там укрываются женщины и дети, все же бросает туда гранату и захлопывает дверь. И почти сразу же на экране возникают джунгли и река. В реке установлена клетка, в которой заперты Майкл, Стив и Ник. Вода доходит им до головы и чтобы не захлебнуться, им приходится цепляться за прутья клетки.

«Апокалипсис наших дней»,
режиссер
Фрэнсис Ф. Коппола



Над клеткой — настил и крышка, как в погребке, открывающаяся вверх. Через этот люк пленных одного за другим втаскивают на настил, где какой-то маленький садист бьет их по лицу и заставляет играть в «русскую рулетку». Тут же стоят два автоматчика.

Столь грубо выдуманная сцена введена в фильм с явно спекулятивными, провокационными целями. Желая шокировать зрителей, Чимино вспомнил о так называемой «русской рулетке», в которую некогда играли пьяные, отчаявшиеся белогвардейцы. А заключается эта «игра» в том, что в барабан револьвера закладывается только один патрон и барабан прокручивается несколько раз, так что не известно, встала ли пуля в ствол; затем оружие приставляется к виску и «играющий», спустив курок, может «удостовериться», выиграл он или проиграл...

Садист вьетнамец заставляет Майкла, Стива и Ника играть в эту смертельную игру. Такова пытка, которой подвергают здесь пленных. Камера подробно и мучительно долго задерживается на лицах всех троих перед тем, как каждому из них предстоит пройти через это чудовищное испытание. Самый ловкий из друзей, Майкл предлагает, пользуясь возникшим ажиотажем, заложить в барабан не одну, а три пули. Палач соглашается. Тогда, совсем «по-киношному», Майкл убивает своих мучителей, и пленники совершают побег, но по дороге теряют друг друга из виду.

Заключительные эпизоды картины (опять — час с лишним: три части ленты примерно одинаковой длины, а весь фильм длится три часа) — это возвращение Майкла в США, поиски Ника, который оказывается в госпитале, с ампутированными ногами, а затем — Стива. За ним Майкл летит в Сайгон и находит его в одном из притонов, где опять-таки идет азартная игра в «русскую рулетку». Полубезумный Стив играет здесь роль «подсадной утки», вовлекая в игру на большие денежные ставки посетителей вертепа. На глазах у Майкла, тщетно уговаривающего его отказаться от безумства и уехать, Стив приставляет в очередной раз пистолет к виску. Гремит роковой выстрел.

«Кода» сего, с позволения сказать, «произведения» вызывает по меньшей мере неловкость даже у критиков, близких к Чимино по взглядам и политическим пристрастиям. Собравшись за общим столом, где одного из прежних друзей уже нет, а второй сидит в инвалидном кресле-каталке и только третий в парадном мундире «дирижирует» трапезой, все участники сцены запевают гимн «Боже, спаси Америку».

Чимино лицемерит, когда, отбиваясь от справедливых упреков в расизме и попытках оправдать агрессию США, выраженных не только сюжетно, но и самым эмоциональным, образным строем фильма, пытается утверждать, будто исполнение гимна это, мол, чисто бытовая деталь: люди запели, чтобы скрыть свою боль и горе. «Боже, спаси Америку» поют, мол, в США часто, даже — во время футбольных, хоккейных матчей и т. п. Поистине странно слышать подобные «аргументы» от режиссера, который далеко не новичок в искусстве (Чимино написал несколько сценариев, а до этого окончил факультет архитектуры Нью-Йоркского университета, посещал в течение пяти лет театральную школу, изучал даже балет).

Подчеркнем еще раз, образный, эмоциональный строй фильма, не говоря уже о его событийной стороне, совершенно недвусмысленно выражает крайнюю, отдающую шовинизмом неприязнь его создателей к вьетнамцам. Все они изображены так же, как когда-то изображались негры в самых злобных расистских поделках Голливуда. Кроме того, по Чимино, все они чуть не повально увлекаются «русской рулеткой». Как иронически заметил французский кинокритик Марсель Мартен: «Нет худа без добра: мы узнали, почему вьетнамцы предпочли Москву, а не Пекин — ведь они все являются фанатиками «русской рулетки».

Впрочем, многие западные критики не только иронизируют по поводу выдумок Чимино. Его киноакция слишком серьезна, чтобы от нее можно было просто отшутиться. Фильм «Охотник на оленей» получил пять «Оскаров», присуждаемых Американской киноакадемией лучшим, по ее мнению, фильмам года. Картина

широко рекламируется, ей обеспечен шумный коммерчески-пропагандистский прокат. Она представляла американскую кинематографию на многих международных фестивалях. И, естественно, журналистов и критиков интересуют политические, моральные и эстетические соображения, которыми руководствовался постановщик.

Критики журнала «Позитив» спрашивают: «Русская рулетка» — не является ли она в ваших глазах средством сравнить эту войну с некоей формой коллективного самоубийства и сказать, будто с самоубийством можно свыкнуться до такой степени, что оно станет постоянной необходимостью?» Если вдуматься в этот вопрос, то становится совершенно ясно, что он не может иметь в виду патриотов Вьетнама, сражавшихся за свободу и независимость своей родины. И характерен ответ Чимино: «Русская рулетка» в фильме не является метафорой, олицетворяющей самоубийство нации, это есть только средство драматизировать случайный элемент, который существует в каждой войне». Далее режиссер еще раз произносит слово «нация» и опять-таки — в связи с «рулеткой». Он говорит, что был далек от мысли «дать символ психики целой нации» и «хотел только решить проблему — за минимально короткое время выразить ужас схватки». Как видим, Чимино, употребляя понятие «нация», ставит на одну доску и тех, кто сражался против агрессоров, и тех, кто выступал в качестве марионеток империализма.

Когда вспоминаешь расистский характер фильма «Охотник на оленей», то невольно обращаешь внимание на такой факт биографии Чимино: он проходил военную службу в Техасе, одном из самых реакционных, расистских штатов американского Юга. Но открыто признаться в своих политических пристрастиях Чимино не смеет и неуклюже камуфлирует их ссылкой на «эстетику». Так, на вопрос, почему он отказывается подробно интерпретировать свой фильм, Чимино отвечает: «К кинематографисту порой подходят так, как если бы он был политиком или журналистом, забывая, что все показанное им есть лишь выдумка, что его искусство скорее сюрреалистическое, чем

реалистическое. Я употребляю слово «сюрреалистическое», имея в виду форму». Но тут же он замечает о своей режиссерской работе: «Вы вкладываете в фильм все, что вы любите, все, что вас занимает...», — невольно проговариваясь, выдавая свое «крёдо» шовиниста, поклонника насилия, вполне сознательно участвующего в политической компании, инспирируемой крайне правыми, реакционными силами в США.

Как бы подводя итог всем недоуменным вопросам и казуистическим ответам, уже упоминавшийся выше критик журнала «Синема» Марсель Мартен пишет, что «балансирование Чимино между «русской рулеткой» северного вьетнамца и продажным дельцом с юга (содержателем притона. — Г. К.) свидетельствует скорее об акробатике режиссера, чем о его объективности». Критик справедливо замечает, что «нельзя с помощью «фильма ужасов» и вестерна (к этому смешанному жанру он относит картину Чимино. — Г. К.) претендовать на истолкование такой проблемы, как колониальная война и ее последствия». «Желая любой ценой поразить зрителя шоковой ситуацией, — пишет Мартен, — Чимино потерпел эстетический провал и проделал операцию, в конечном счете — с моральной точки зрения — бесчестную». Добавим, что она бесчестна, нечистоплотно и по своим идейно-политическим мотивам.

В тот день, когда вручались «Оскары», у входа в Американскую киноакадемию стояли пикеты с плакатами «Не присуждать награды за расизм!». Против клеветнического опуса Чимино уже и до этого резко выступала прогрессивная общественность, в том числе — кинематографисты Советского Союза и других социалистических стран, решительно протестовавшие против показа антивьетнамской фальшивки Чимино в программе Белградского «Феста», на фестивале в Западном Берлине. И все же фильм получил пять «Оскаров». А вручил их, и не случайно, Джон Уэйн, актер, снискавший известность своими тесными связями с Пентагоном, участвовавший в свое время в создании фильма «Зеленые береты», в котором прославлялись заокеанские «подвиги» американских морских пехотинцев...

Поставим теперь вполне уместный, на наш взгляд, вопрос. Следует ли считать «Охотника на оленей» случайным и своего рода исключительным явлением в американском кино 70-х годов? Только ли Майкл Чимино и его сотрудники по съемочной группе являются создателями этого клеветнического фильма, насквозь пропитанного милитаристскими настроениями, животной ненавистью к народу, мужественно и стойко боровшемуся долгие годы за свободное, независимое будущее своей страны? Разумеется, нет! Лента Чимино весьма симптоматична для атмосферы милитаристского психоза, ныне принимающего в Соединенных Штатах угрожающий масштаб, а ее «соавторами» незримо выступают влиятельные политики и официальные идеологи Америки, готовые, не задумываясь, поставить мир на грань термоядерной катастрофы ради защиты интересов империализма. И не нужно обладать даром предвидения, чтобы предсказать вероятность появления новых американских картин, столь же откровенно и ревностно следующих в формате политики агрессии, лент расистского, антисоциалистического содержания, отвечающих условиям «социального заказа» военно-промышленного комплекса США, реакционных кругов страны, контролирующих и направляющих ныне ее государственный курс.

Известно, однако, что агрессия во Вьетнаме расколола США, что в американском обществе нашлись силы, которые мужественно выступали с разоблачением официальной преступной политики. В первых рядах таких борцов шли коммунисты. О них американский киноэкран пока хранит молчание. Но он все же рассказал о тех рядовых американцах, для которых период вьетнамской агрессии США стал временем освобождения от опасных иллюзий. Так, в 1977 году Хол Эшби снял фильм «Возвращение домой», главные роли в котором исполнили известные актеры Джейн Фонда и Джон Войт.

Джейн Фонда и Джон Войт — активные участники антивоенных манифестаций, движения протеста против вьетнамской войны. И их фильм (а «Возвращение домой» по праву можно назвать их фильмом) — об Америке, оце-

нившей эту войну как национальную трагедию народа, которому вооруженное вторжение в чужую страну, расположенную за тысячи миль от США, было навязано империалистическими заговорщиками, пентагоновскими стратегами, толстосумами от военного бизнеса. Создав «Возвращение домой», американские кинематографисты впервые с такой откровенностью сказали о страданиях и моральной деградации, которые принесла их обществу безумная авантюра реакционных правящих кругов.

...Начало фильма. Морской офицер Боб Хайд рассматривает мобилизацию и отправку во Вьетнам как веселую прогулку. Он горд своей «высокой миссией». Он надевает парадный мундир и красуется у зеркала. Его жена Салли, не зная, чем себя занять после отъезда мужа, также в приливе патриотических чувств, идет в один из военных госпиталей ухаживать за ранеными. Здесь она встречается с Мартином, бывшим участником войны, полупарализованным красавцем, человеком неукротимой и яростной энергии. Мартин трагически переживает свою участь калеки, навечно прикованного к инвалидной коляске. Сцена, когда Мартин впервые сталкивается, буквально сталкивается, с Салли, чуть не сбив ее с ног своей каталкой, с помощью которой передвигается, лежа на животе и отталкиваясь от пола и стен палками и руками, поставлена и сыграна с бешеным темпераментом. То, что он причинил боль очаровательной женщине, что он оказался таким неловким в своей беспомощности и ничего поправить не может, приводит Мартина в исступление, и он в отчаянной ярости крушит палкой госпитальные столы, шкафы и стойки...

Между Салли и Мартином завязывается роман. Немного сентиментальный, выстроенный не без оглядки на некоторые голливудские штампы. Но особым светом эту любовь освещает то обстоятельство, что она рождается не как случайная, пошлая интрижка раненого и медсестры, а как взаимная симпатия людей, начинающих понимать, что они оба — жертвы преступного заговора.

Мартин все более укрепляется в решимости объявить войну войне. И едва его пересажива-

ют в кресло на колесах, которое дает ему возможность двигаться свободнее, он отправляется по школам и молодежным собраниям, чтобы рассказывать правду, разоблачать фальшивый миф о некой «освободительной миссии», которая якобы возложена на американских солдат в Юго-Восточной Азии. Мартин доподлинно знает, в чем заключается эта самая миссия.

Вьетнамские события даны в фильме отраженно, через судьбу Мартина и его товарищей по госпиталю, которые, не выдержав всего пережитого, сходят с ума, кончают жизнь самоубийством. Когда Боб приезжает ненадолго домой в отпуск, Салли встречает совсем иного человека по сравнению с тем, который отбыл за океан в парадном мундире и с сияющей улыбкой на лице. Артист Брюс Дери показывает усталого, издерганного, разрушенного морально и физически убийцу и истерика. Вернувшись поздно вечером к себе, Салли видит следы пирушки мужа с приятелями — разбро-

санные по полу пустые бутылки из-под спиртного, консервные банки, окурки... Боб спит, испуганно вскрикивая, хватаясь то и дело за оружие. Пробудившись, он дико озирается — как преступник, застигнутый врасплох.

Узнав о связи жены с Мартином, Боб отправляется, чтобы убить его, но, столкнувшись с калекой, приехавшим с той самой войны, которая изувечила и его, он идет на берег океана, снимает свой парадный мундир и входит в волны, чтобы уже никогда не вернуться...

Драматически сильно поставлен и один из заключительных эпизодов картины: Мартин, приковав себя цепями к решетке ворот военного ведомства, произносит страстную речь, обличая тех, кто обманывал и обманывает американцев, пытаясь представить грязную войну как некое патриотическое деяние, сра-

«Репетиция оркестра».
режиссер Федерико Феллини



жение за свободу. Салли смотрит выступление Мартина по телевидению...

В фильме дан определенный психологический, даже социально-психологический портрет США тех дней. Он создается умело срежиссированным драматургическим контрапунктом событий, происходящих на экране, и музыкального фона картины, который составляют популярные джазовые мелодии 60-х годов. Контраст между музыкальной беспечно-развлекательной атмосферой за кадром и трагически мучительными событиями в кадре создает впечатляющий образ лживого, мнимоблагополучного общества.

В то же время в картине нет социально-политического анализа причин и хода вьетнамской войны. Осуждение милитаристского преступления ведется только на эмоциональном уровне. И лишь в финале, когда Мартин говорит, что у американцев нет причин идти во Вьетнам и убивать там людей, что быть патриотом — значит требовать прекращения этой войны, создатели картины подходят к тем рубежам, где их произведение могло бы вырасти в более глубокое и крупное антимилитаристское выступление.

Противоречия, воздействию которых подвержен сегодня американский буржуазный художник, когда, с одной стороны, он протестует против открывшихся ему преступлений империализма, а с другой — еще находится в плену либеральных абстрактно-гуманистических, порой — фрейдистских или близких им представлений о войне, и не хочет, или не может, перейти к необходимому социально-политическому анализу, сказались и на картине Френсиса Форда Копполы «Апокалипсис наших дней».

Еще более полувека назад, в дни первой империалистической войны, В. И. Ленин отмечал, что «эпоха сравнительно «мирного капитализма» миновала и заменилась эпохой «гораздо более порывистой, скачкообразной, катастрофической, конфликтной, когда для массы населения типичным становится не столько «ужас без конца», сколько «конец с ужасом»³.

С тех пор, как были написаны эти строки, противоречия капитализма стали, употребляя ленинское определение, еще более катастрофичными. Не случайно сегодня многие художники буржуазного мира, оглядываясь на окружающую их действительность, прибегают в своих сравнениях к образам Апокалипсиса. Не случайно книга Библии, рисующая устрашающие картины фантастического конца мира, оказалась и в центре размышлений, символов и метафор целого потока лент, показанных, в частности, в программе XXXII Каннского международного кинофестиваля в 1979 году, где впервые был представлен и фильм «Апокалипсис наших дней».

Как отмечала газета «Правда», «истинным позором Америки были не просто военные и политические поражения в этом районе (Индокитае. — Г. К.). Ничто не принесло США такого урона, как варварская жестокость, с которой они «во имя свободы» уничтожали все живое во Вьетнаме, Кампучии, Лаосе».

Именно на аспекте варварской жестокости войны, которую вели США во Вьетнаме, и сосредоточил внимание в наиболее впечатляющих эпизодах своей картины Коппола.

В самом деле, что такое воображаемый адский пламень по сравнению с реальным морем напалмового огня, который приносят в мирные вьетнамские селения американские летчики!

...На экране — небольшой вьетнамский городок. Мирный, уютный, словно умытый утренней росой. Беззаботной, веселой стайкой выбегают из школы дети. Женщины в широкополых соломенных шляпах спешат на рынок. Но уже слышен гул военных вертолетов. Их смертоносный рев сливается с исступленными аккордами вагнеровского «Полета валькирий». Летчики включили эту музыку для усиления психологического эффекта атаки. И вот, как исчадия ада, летят винтокрылые демоны с опознавательными знаками ВВС США. Еще несколько секунд — и городок поднимается на дыбы. Пышущая жаром напалмовая стихия заливают окружающие джунгли и, подобно гигантским океанским цунами, взмывает под самые облака.

Вертолеты приземляются у берега реки, и

³ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 27, стр. 94

американский полковник, командующий операцией, в ковбойской шляпе с загнутыми вверх полями, совсем в духе обожаемых им вестернов, позирует посреди учиненного только что побоища. Когда-то такие, как он, уничтожали с винчестерами в руках безоружных индейцев и торжествовали, красуясь перед горой трупов. Теперь новоявленный покоритель повторяет «подвиги» своих предков. Ведь бояться-то ему нечего! (Как оказывается в действительности, даже вооруженный и переперевооруженный с головы до пят и подкрепленный всей мощью современных адских средств уничтожения, он все же будет атакован... Но об этом разговор впереди.)

Кто же они такие, эти винтокрылые «всадники Апокалипсиса»? Коппола, показав их, так сказать, «визитную карточку» героев вестерна, всмотрится в них и в иной момент — в кадрах шоу-представления в джунглях.

...В джунгли, на одну из американских военных баз прилетают артисты эстрадного шоу. На них возложена миссия поддерживать дух американского воинства, демонстрируя «идеалы», за которые оно сражается. И с вертолетов по веревочным лестницам прямо на концертную площадку спускаются полуобнаженные мюзик-холльные дивы. Одна из них в костюме ковбоя, другая — с перьями индейца на голове. Они, как видно, должны олицетворять одновременно и определенные мужские достоинства и чисто женские. Последние же призваны возбудить в солдатах сексуальность и агрессивность. Дивы и начинают эротически-рекламное шоу. Вояки режут от восторга. Но происходит непредвиденное. Зрители, как обезумевшее стадо, бросаются на сцену. Возникает дикая свалка. Смертельно перепуганные «звезды» спасаются паническим бегством на тех же вертолетах. Так лицедействует «искусство», обратная сторона которого — кровавый оскал войны. Так демонстрируют свои «идеалы» американская армия и «культура», созданная на ее потребу.

Некоторые критики упрекали Копполу за театральное-эффектное изображение войны. Действительно, его фильм, порой — излишне живописный, поражает прежде всего изображением

военной мощи США, могуществом американской военной техники. В то же время, думается, было бы неправильным не отметить также морально-обличительный настрой, который характерен для этих сцен.

Еще существеннее для понимания фильма, что в нем отсутствует анализ социально-политических аспектов войны. Режиссер вообще обходит его так же, как и Хол Эшби, оставаясь на уровне эмоционального неприятия и осуждения. Но его симпатии, видимо, все же на стороне тех, кто живет в том чистеньком, мирном городке, что появляется в кадрах вертолетной бомбардировки. Сочувствие к мужественному народу, защищающему свой мирный дом, выражено и в уже упомянутых эпизодах, и в тех, где Коппола показывает красующегося в ковбойской шляпе американского полковника. А эти кадры заканчиваются так. К вертолету подходит молодая, чудом уцелевшая вьетнамка в белой национальной одежде. Американские солдаты удивленно смотрят на нее, приписывая ее появление, очевидно, не то восхищению перед победителями, не то смирению перед ними. А женщина, вплотную приблизившись к вертолету, неожиданно поднимает руку и бросает гранату. Уцелевшие захватчики в панике бегут. Вертолет взрывается.

Коппола рассказывал, что в США во время демонстрации фильма некоторые зрители аплодируют вьетнамской героине. Однако это — практически единственный кадр фильма, в котором возникает реальный образ сражавшегося за свою свободу и независимость Вьетнама. Вообще же зритель не увидит ни подлинной мощи того сопротивления, которое оказали агрессору вьетнамские патриоты, ни представителей народной армии в ее современном облике. Вместо них из кустов, обрамляющих реку, по которой плывет на катере главный герой картины, американский капитан Вилард, появляются только раскрашенные полуголые дикари, которые осыпают катер стрелами и убивают кое-кого из членов экипажа с помощью... копий.

Этот эпизод, хотя он и не смонтирован «встык» со сценой вертолетной атаки, тем не менее воспринимается по отношению к ней

контрастно, причем контраст, хотел того Коппола или нет, несет вполне очевидную идейную нагрузку. Выходит, что всеокрушающей мощи американской военной машины во Вьетнаме противостояла всего лишь примитивно вооруженная армия, не имеющая понятия ни о современных методах ведения войны, ни о современной боевой технике. Но почему же, спрашивается, тогда американцы, понеся тяжелые потери, вынуждены были в конце концов с позором убраться из Вьетнама? Уж не копы ли «дикарей» заставили их это сделать? Нет, конечно. Армия Северного Вьетнама и бойцы Сопротивления на Юге страны были хорошо вооружены, воевали отважно и искусно, а тот перевес в технической оснащенности, которым, естественно, обладала армия агрессоров, снаряженная сильнейшей империалистической державой, не принес ей победы прежде всего потому, что вьетнамцы сражались за правое дело, на своей земле, а американские вояки пришли сюда как захватчики, чтобы участвовать в грязной войне, преследующей цели, никого не способные вдохновить. Обо всем этом в фильме Копполы, дающем хотя и впечатляющую, но в сущности все же поверхностную, лишь внешнюю картину событий, к сожалению, не говорится. А постановочный размах «Апокалипсиса наших дней», широкое использование в фильме новейших приемов съемки, многоканальной стереофонии и прочей ультрасовременной техники оборачивается, как это ни парадоксально, слабостью картины. Материальное на экране теснит и заслоняет человеческое, глубокая психологическая проработка характеров отсутствует, часть эпизодов, как кажется, появилась в фильме только потому, что в них можно было эффектно продемонстрировать новые возможности создания кинозрелища. Но техника сама по себе еще не может двигать искусство вперед, а ее обильное применение в «Апокалипсисе...» наводит, кроме того, на мысль о наличии и здесь политического мотива — того самого акцента на материальном могуществе, военной оснащенности Соединенных Штатов, о котором уже упоминалось выше. Реальные уроки Вьетнама показывают между тем, что это могущество может оказаться

бесполезным в войне с народом, борющимся за свое право на свободную и мирную жизнь.

Но зачем же и куда направляется Вилард, все дальше проникая в глубь джунглей? Дело в том, что капитан, по приказу высшего американского командования во Вьетнаме, разыскивает некоего полковника Куртца, бывшего командира дивизии «зеленых беретов». Несколько месяцев назад Куртц укрылся где-то в джунглях, на границе Вьетнама с Камбоджей. Там он основал собственное карликовое «царство» и владычествует в нем единолично. Американское командование, как видно, ничего не имело бы против его «губернаторства», но Куртц вышел из-под контроля, а это уже опасно. Поэтому Вилард и получает тайный приказ найти и вернуть полковника или убить его.

Фигуру Куртца и некоторые факты его «царствования» Коппола заимствовал из известной повести Джозефа Конрада «В сердце тьмы», описывающей чудовищный авантюризм колоннистов начала нашего века. У Конрада герой также плывет по реке в джунглях, ищет станцию, где занят добыванием слоновой кости некий однофамилец полковника Куртца. Белые «пилигримы», как иронически называет Конрад английских чиновников-колонизаторов, передают друг другу интригующие рассказы о таинственной власти Куртца над местными негритянскими племенами, о какой-то его «идее», благодаря которой он добывает особенно много слоновой кости. Герой повести встречается с Куртцем, уже смертельно больным, и обнаруживает, что он — безумен.

Дж. Конрад пишет: «Поднимаясь по реке, вы как будто возвращались к первым дням существования мира». Это же чувство погружения в первобытные дебри, в такой же мир пронизывает и фильм Копполы, когда катер, оставив позади места недавних боев, устремляется к таинственной области, где обосновался Куртц.

Последние слова, которые, произносит, умирая, Куртц из книги Конрада: «Ужас! Ужас!» Этот ужас — и есть главная «идея» Куртца, но это еще и атмосфера, в которой он действовал, и шире — его кредо, философия жизни, мироощущение, которое, как хотел бы умирающий,

должно быть воспринято всеми, для кого он «трудился» в тропической чаще, терроризируя непокорных аборигенов.

Первые кадры куртцевских «владений» в фильме Коппола способны вызвать шок. Повсюду на шестах — отрубленные человеческие головы, а на деревьях скорчились подвешенные заживо или умершие от мук люди. Действительно, куртцевский дворец и его «империя» — царство ужаса. Тут можно вспомнить, что у Конрада дом Куртца также отделяли от реки колья с насаженными на них человеческими головами. Также стоит заметить, что и ряд других деталей фильма повторяет в точности описанное в повести. Такова, например, уже упоминавшаяся сцена, когда дикари из-за густых лиан осыпают тучей стрел американский катер, а его рулевого, как и у Конрада, пронзают длинным копьём. Но основное совпадение повести и фильма, как он был первоначально показан в Канне (я пишу — «первоначально», потому что потом Коппола переделал финал и на XI Московском международном кинофестивале демонстрировал фильм уже с другой концовкой, о которой мы расскажем ниже), — в самой фигуре Куртца и его бесчеловечной «философии» тотального террора.

В течение всего разговора и встреч с Виллардом Куртц так ни разу и не покажется при свете дня. Он все время будет то в полной тьме, то едва освещен мерцающим огнем факелов. Он всегда наполовину скрыт, всегда существует на границе мрака и света. И в этом — характеристика не только самого Куртца, но и той идеи, выразителем которой он выступает. Ведь последние слова Куртца — Брандо те же, что и у персонажа Конрада: «Ужас! Ужас!..»

В первом варианте (а Коппола сразу предупредил критиков, что привезенная им в Канны редакция фильма не является окончательной, и что он еще не решил, как завершит картину) Виллард, убив Куртца, выходил из его обиталища навстречу огромной толпе туземцев. В его руках еще дымился кровью нож, которым он казнил полковника. На пороге Виллард останавливался, как бы раздумывая, а что же делать дальше? Увидя его, толпа

становилась на колени, как перед новым повелителем, а Виллард продолжал стоять в оцепенении, ибо безумие Куртца завладело уже и им.

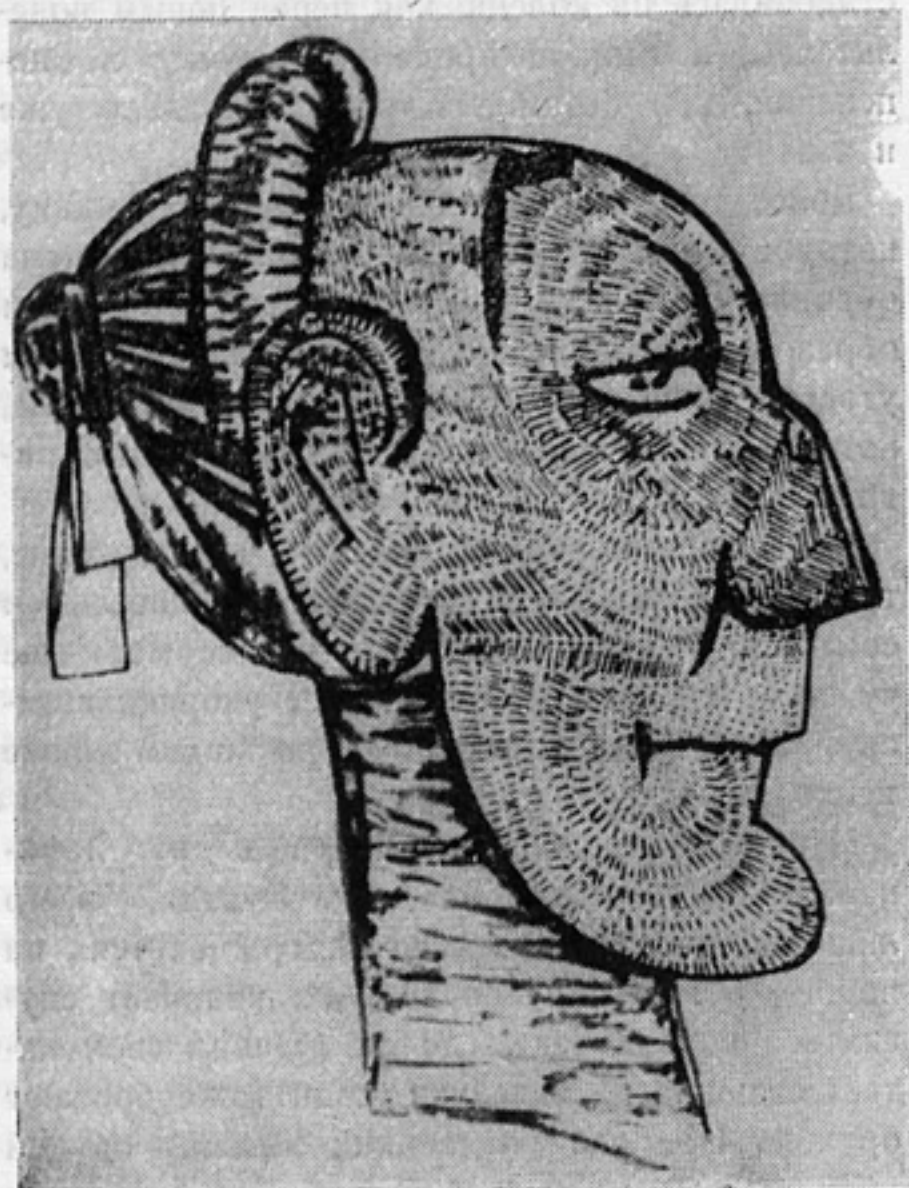
Более того, в предуведомлении к фильму, которое было роздано журналистам, Коппола обронил: «Гитлер — в каждом из нас». Таким образом, вышеописанным финалом фильм утверждал идею о тотальном торжестве зла, которое неминуемо овладевает человеком, погружившимся в «царство тьмы».

Но, очевидно, такая «идея» чем дальше, тем острее вызвала неудовлетворенность и сомнения у автора картины. Он не мог не чувствовать, что тут он следует укоренившимся фрейдистским стереотипам, расхожим клише психоанализа.

И вот в Москву Коппола привез другой финал. Виллард, выйдя из дома Куртца, всего лишь на несколько секунд задерживается на пороге, а затем, отбросив нож, начинает спускаться вниз к реке, где он оставил свой катер; стоящие на его пути люди тоже бросают оружие. Под звон падающих наземь орудий убийства и завершается теперь фильм, как бы призывающий найти выход из тьмы безумия и насилия, жить в мире...

Однако этот финал, который, очевидно, следует воспринимать как свидетельство пацифистской позиции автора, не мешает видеть, насколько деформирована, искажена в «Апокалипсисе» картина реальности. Кто поверил в «идею» Куртца, кто его окружал, кто были подданные его кровавой «империи» и исполнители его безумных приказов? Все те же вьетнамцы (или кампучийцы?), которые в этой полуфантастической и дикой ситуации снова выглядят как примитивные создания, легко подчиняющиеся чужой воле, не способные самостоятельно распорядиться собственной судьбой. Снова — односторонний, лишенный объективности взгляд на действительность. В художественном плане такое решение приводит, вполне закономерно, к фальши, к псевдоэпической оперности завершающих эпизодов.

Заключая разбор четырех фильмов, связанных с агрессией США во Вьетнаме, мы должны вернуться к тому, что было сказано в начале



Эскиз грима к фильму
«Казанова Феллини»
(рисунок Федерико Феллини)

этой главы. За последнее время на американских экранах все чаще появляются образы, которые подводят зрителя к мысли о том, что война — естественное состояние человечества, ибо человек по природе своей «охотник». Эта тенденция прослеживается в целом ряде картин, созданных во второй половине 70-х годов и особенно на стыке с 80-ми. Французский критик Анн-Мари Бидо в статье, опубликованной в журнале «Синема» и озаглавленной «Новая мужественность» современного американского кино», пишет о том, что в нем возрождается образ одинокого отважного охотника. Этот миф, полагает критик, «возрождается в американских фильмах не потому только, что он позволяет вновь обрести через эти фильмы некое утраченное прошлое, но и потому, что он позволяет также включить войну в систему представлений как простую «охоту». Именно

так построена, указывает критик, картина «Охотник на оленей», где охота и война сравниваются как некие равнозначные величины.

Анн-Мари Бидо напоминает, что в 1971 году был создан обличительный антимилитаристский, направленный против преступлений американской военщины во Вьетнаме фильм «Зимние солдаты». Обличая бесчеловечие, жестокость этой войны, один из героев фильма восклицал: «Это — как на охоте!» Тут же показывались кинокадры: американские солдаты укладывают в ряд, как убитых животных, трупы вьетнамцев. Но тогда этот кадр, добавим мы, должен был вызывать возмущение именно тем, что человекоистребительная акция уподобляется простой охоте. Сегодня же очень похожее сравнение дается в «Охотнике на оленей», чтобы оправдать человекоистребление, сознательно снизить его преступный характер.

В наши дни в США охотно цитируют высказывание Д. Х. Лоуренса: «Американская душа в глубине — грубая, одинокая, стоическая. Это — душа убийцы». Оставим на совести автора размахистость, огульность его высказывания, с которым согласиться, конечно, трудно. Не подлежит, однако, сомнению, что в сегодняшней Америке немало делается для того, чтобы воспитать в ее гражданах способность легко повиноваться приказам, требующим для своего исполнения таких черт характера и понятий, как холодная жестокость, отношение к представителям других наций, как к людям «второго сорта», чья жизнь не стоит ни гроша, признание силы в качестве универсального средства достижения своих целей. И не случайно известный драматург Джон Милнус, создавший, в частности, сценарий картины «Иеремия Джонсон» — о бесстрашном одиноком охотнике, а также написавший основу сценария «Апокалипсис наших дней», заявляет: «Я люблю, чтобы по моим рукам текла кровь и я чувствовал бы себя виновным в смерти животного» (речь идет о том, что Милнус любит есть мясо убитых им лично зверей. — Г. К.). Недаром Милнуса называют фанатиком «этического феодального кодекса».

В этом свете становится яснее и тот факт, что Коппола, приняв вначале за основу сценария

рий Милнуса, потом долго размышлял о его финале и, как мы видели, нашел все же в себе силы отойти от первоначальной концепции — концепции закономерности безумия и убийства.

В настоящее время на экранах США еще недавно столь популярные герои таких актеров, как Роберт Рэдфорд или Дастин Хоффман, которые часто исполняли роли интеллигентных людей со склонностью к рефлексии, все чаще сменяются героями, воплощенными Клинтом Иствудом и Бертом Рейнольдсом, демонстрирующими торжество спонтанной силы, грубого натиска и хладнокровной жестокости.

Снова возрождаются образы покорителей Дикого Запада — пионеров-первопроходцев, трапперов, полагавшихся лишь на свои мускулы, ловкость рук и меткость глаза. По этому поводу уже другой критик, Эндрю Сиклер восклицает: «Джон Форд, проживи он еще совсем немного — до нашего времени, увидел бы, как возвращаются на экран, становятся вновь популярными столь дорогие его сердцу фундаментальные ценности. Был бы доволен также Джон Уэйн».

Джон Форд — создатель всемирно известных вестернов, хорошо знаком нашим читателям. Об американском актере и режиссере Уэйне упоминалось выше. Недавно умерший Джон Уэйн печально прославился фильмами, в которых возвеличивал «подвиги» во Вьетнаме так называемых «зеленых беретов», то есть самых жестоких, специально подготовленных головорезов американской армии.

Широкий философский и психологический смысл возвращения американского героя в первобытную среду — в прерии, горы, джунгли — опять-таки точно вскрывает Ани-Мари Бидо, когда пишет: «В примитивной среде, где порывы, даже наиболее преследуемые обычно, могут выражать себя без риска осуждения, насилие кажется приемлемым, даже необходимым для выживания; оно является законным как доказательство жизнеспособности и ловкости (это мир, где «выживает наиболее приспособленный»)».

В наши дни указанные тенденции в американском кино находят свое более чем ясное социально-политическое объяснение в тех ак-

циях, которые связаны с поворотом администрации президента Картера к политике «холодной войны» и опасной конфронтации. Эти акции уже давно зрели и тщательно готовились — как в сфере политической, так и идеологической, духовной — враждебными человечеству силами, которые яростно, но тщетно пытаются ныне снова присвоить себе право вершить судьбы всего мира.

«Беспокойное зеркало хаоса»

В декабре 1977 года умер Чарльз Спенсер Чаплин. Несколько месяцев ранее ушел из жизни Роберто Росселлини. Отныне все, что они сделали, принадлежит истории. Их след в летописях кинотворчества нестираем. Значение художественного вклада каждого из них, отдельные «кадры» их жизни и творчества еще долго будут изучать киноведы и историки искусства. У каждого из них были свои ошеломляющие взлеты, свои триумфы, но не забудем, что оба они были людьми своей эпохи, своего общества, порой — его судьями, иногда — его жертвами...

«Хорошие фильмы, — утверждал в свое время Чаплин, — говорят на понятном языке, они отвечают потребности человека в юморе, жалости, сочувствии. У нас слишком много фильмов, изобилующих сценами насилия, военными сражениями, убийствами, проникнутых нездоровой сексуальностью, нетерпимостью...»

Можно подумать, что эти слова сказаны о западном кинематографе наших дней, а между тем они были произнесены более четверти века назад. И тогда же Чаплин позволил себе помечтать: «Если бы только мы могли организовать в крупном масштабе международный обмен фильмами, которые не содержат в себе проповеди агрессии, а говорят простым языком простых мужчин и женщин...»

Роберто Росселлини был одним из пионеров неореализма, прогрессивного демократического киноискусства Италии, рожденного на гребне антифашистского Сопротивления и широкого демократического движения в первые послевоенные годы. Герои неореалистических лент сражались в Риме, открытом городе, против

коричневой чумы и умирали непобежденными. Те, что остались в живых, нищие, но полные радостных ожиданий, объединили свои усилия, чтобы возводить крыши над головами таких же бедняков, как они сами. Они стояли в очередях, мечтая получить работу, и гибли под обломками разваливающихся от ветхости зданий. А над их городами и над их надеждами протягивались руки дельцов и спекулянтов, демагогов и политиканов, отнимая у бедняков последние гроши надежды. Те же руки в конце концов заключили в свои жесткие «объятия» и сам неореализм: некогда цельное по своим идейно-эстетическим принципам течение стало распадаться, многие художественные открытия неореализма тиражировались коммерческим кинематографом, превратились в штамп, часть режиссеров-неореалистов оставили серьезную проблематику и начали выпускать развлекательную кинопродукцию, другие, в том числе и Росселлини, переживали тяжелый кризис, увлеклись идеями, ничего общего не имевшими с идеологическими основами неореалистического киноискусства. Так, Росселлини одно время пытался найти для себя опору в клерикальной философии и в свете ее положений трактовать драматические события истории, что привело его к творческому тупику, откуда он уже не сумел выбраться. Однако чувство тревоги, горечи и неудовлетворенности жило в душе этого большого художника. Накануне смерти он вспоминал свою «первую любовь», начало того замечательного творческого движения, которое обессмертило его имя.

Автору этих строк довелось встречаться с Росселлини в мае 1977 года, когда итальянский мастер возглавлял жюри XXX Каннского международного кинофестиваля. Словно предчувствуя близкую смерть, он спешил высказать свою обеспокоенность затяжным кризисом буржуазной культуры, кино — как ее составной части. Об этом он говорил на симпозиуме, посвященном роли кинематографа в системе массовых коммуникаций, в ряде интервью, писал в книге «Свободный разум», увидевшей свет перед самым фестивалем.

С горькой иронией напомнил Росселлини, что американцы — еще в то время, когда кино де-

лало свои первые шаги, — практически «перифразировали» известную английскую поговорку «Товары следуют за знаменем» (за военными победителями. — Г. К.). В новом варианте она звучала так: «Товары следуют за фильмами». Росселлини привел известное высказывание французского историка и социолога Токвиля о власти имущих буржуазного мира, которые хотят, чтобы народ всегда оставался ребенком, а они будут направлять образ его мыслей и его желания, как и куда им это угодно. Росселлини отмечал, что поставленное на службу капиталистической рекламе (в самом широком смысле этого слова) кино пропагандирует не только товары, но и образ мышления, поведения, вкусы, запрограммированные господствующими классами. В этой связи Росселлини сравнил кино с троянским конем рекламодателей в обществе потребления.

В качестве примера, позволяющего судить о том положении, в котором находится кино на Западе, Росселлини приводит объявления о новых фильмах, взятые им наугад из газет, оказавшихся у него под рукой: «Название фильма: «Изнасилование несовершеннолетней». Его сопровождают характерные рекламные пояснения: «Она искала любви... она верила в дружбу... она любила свободу... Но она встречала только дикарей, одержимых сексом и смертью». «Или, — писал Росселлини далее, — такие рекламные публикации. Фильм «Готовый к убийству». Растерявшийся полицейский становится в городе жертвой насилия». Или еще: «Комплекс вины». История любви, завершающейся ужасом».

А вот еще названия фильмов и их реклама: «Коллаж» — европейская премьера исключительного фильма, который из-за своего особого содержания строжайше запрещен для детей моложе 18 лет. «Жестокий конец недели ужаса», «Разденемся и мы без стыда»...

Росселлини отмечал, что «на всеобщее обозрение выставляются насилие, секс, эротизм и разврат», что общество похвастается этой «вседозволенностью», которая даже рассматривается, сколь это ни удивительно, как некая победа «революционеров», которые воображают, будто одержали победу, десакрализовав и

«Казанова Феллини»,
режиссер
Федерико Феллини



развенчав традиционные буржуазные представления. «Но в действительности, — заключает режиссер, — все происходит как раз наоборот: их действия в конечном итоге породили новые фетиши и еще более затуманили мозг зрителя, сделав его не способным видеть реальность, они породили еще больше иллюзий. По мере того, как распространяются эти новые образы, люди все более отдаляются от истинного видения вещей».

Упреки и обвинения, брошенные Росселлини современному буржуазному кино, вполне оправданны как в общих их посылах, так и в частных констатациях. Сегодня их неоспоримость еще более очевидна, чем вчера. Однако до того как продолжить конкретное рассмотрение некоторых сторон современного кинопроцесса на Западе, надо вспомнить минувшее десятилетие. Ведь оно в известной мере ведет свой отсчет от событий мая 1968 года, когда по Западной Европе, США, а также ряду других капиталистических стран прокатилась мощная волна молодежных, студенческих выступлений. Они вошли в историю под названием «молодежного бунта», движения «новых левых».

Каким поразительным контрастом тогдашней бурной политической жизни Франции, митингам и демонстрациям, возникавшим на каждом шагу, в каждом городе, каждом квартале, манифестациям и собраниям, проходившим под самыми злободневными лозунгами, выглядел, в частности, Каннский киноэкран-68. Как далек он был от всех волнений реального мира, стремясь увлечь зрителя мистическими, поистине потусторонними фантазмагориями как, скажем, в «Экстраординарных историях» — экранизациях рассказов Эдгара По. В то время как парижские студенты сражались с вполне реальными полицейскими, Ален Делон, Брижитт Бардо и другие знаменитости изображали людей неприкаянных, в душах которых боролись ангел и дьявол, причем не иносказательно, а в самом прямом смысле этих слов. Так, несчастный герой Алена Делона раздваивался и сам себя убивал. А «лично дьявол» превращался то в черного коня, уносившего бешеным галопом в огонь злого и развратного всадника, то в очаровательного ребенка, увлекавшего в бездну опрометчивого игрока с судьбой.

Поражала тогда, не может не удивлять и сегодня парадоксальная, абсолютная несовмести-

мость западного буржуазного экрана и реальности капиталистического мира тех дней. Сквозь линзы и светофильтры кинокамер проникали какие угодно изображения, кроме тех, что предлагала сама окружающая жизнь с ее социальными бурями и взрывами классовых антагонизмов. И можно было легко понять тех, кто в воскресный день 19 мая 1968 года, когда Каннский фестиваль достиг только середины своего пути, поднялся на сцену и на глазах всего зала, ухватившись за занавес, закрывавший экран, не давал ему раздвинуться. Молодые люди, кинематографисты, почти ровесники тех, кто вышел тогда на улицы, говорили решительное «нет» буржуазной киноспекуляции, требовали прекратить пустые забавы светского киносборища.

Второй парадокс тех дней, который обнаружился, правда, позднее, состоял в том, что большинство участников протеста против буржуазного фестиваля, большинство из тех, кто столь пламенно и гневно обличал его и всю капиталистическую культуру в целом, требовал ее разрушения, уничтожения, строил планы создания кино, свободного от рабской зависимости от рынка, «системы», оказалось в скором времени пленниками того самого кино и той самой «системы», которые они проклинали. Больше даже, они стали верно служить «системе», хотя на словах и продолжали прикрывать свою зависимость от нее фразами о «тотальном бунте», разрыве и т. д. Они не заметили или предпочли не заметить, как их «бунт» превратился в товар, предмет бизнеса. Как правильно отмечал Росселлини, они, угрожавшие все десакрализировать, сами создали новые культы. Провозгласив, так сказать, тотальное демифологизирование, они создали новые мифы. Так, обещания «обновить общество», «освободить репрессированную правду» оказались невыполненными, предстали как очередная ложь и мистификация. Да и могло ли случиться иначе! Ведь двойственность и крайняя противоречивость изначально присутствовали внутри самого молодежного движения, не имевшего ни четких социально-политических ориентиров, ни собственной конструктивной программы. И когда опьянение первых «атак» прошло,

многими вчерашними бунтарями и теми, кто им сочувствовал и чего-то ожидал от их движения, овладело еще более глубокое отчаяние.

Мы говорим, еще более глубокое, потому что и первый «приступ» в своем большинстве эти «бунтари» повели не как сознательные революционные бойцы, вооруженные научной теорией, а как мелкобуржуазные анархисты, крикуны и демагоги. Они шумели и «атаковали» тоже от растерянности и паники. Естественно, что поражение должно было стать для них источником еще более глубокого замешательства и идейного разброда. И уже в начале 70-х годов многие фильмы красноречиво свидетельствовали об этом, а ныне западный экран демонстрирует их банкротство еще более определенно.

Однако конкретный разбор создавшегося положения мы хотим начать не с фильмов самих «бунтарей», а с произведений известного мастера, который сам непосредственного участия в этом «бунте» не принимал, но, как всякий большой и чуткий художник, не мог не испытать на себе его влияния, а затем, как нам кажется, весьма недвусмысленно выразил свое отношение к этому ложному «потрясению миров». Мы имеем в виду Федерико Феллини, ибо только в контексте упомянутых событий и можно, видимо, верно понять две последние работы этого крупнейшего мастера современного итальянского кинематографа. Речь пойдет о фильмах «Казанова Феллини» и «Репетиция оркестра».

По собственному признанию Феллини, он испытал головокружение и унижительное ощущение сделанной ошибки, подписав контракт о съемках фильма о Казанове, не ознакомившись предварительно с мемуарами этого сексуально-го паяца и авантюриста XVIII века. Что же касается самих мемуаров, то они произвели на режиссера впечатление своего рода каталога, «инвентарной описи» фактов, собранных в кучу без какого-либо проявления чувств и вообще отношения к ним. Мучительно раздумывая, как выйти из создавшейся ситуации, Феллини пришел к выводу, что его произведение будет «фильмом о пустоте», о «несуществующей жизни».

Вдумаемся в это удивительное определение: «несуществующая жизнь». Но для чего же создавать фильм о как бы «несуществующем»? Очевидно, не все тут так просто, как кажется на первый взгляд, и кроме формального повода — подписания контракта, — у Феллини появилась, быть может, не сразу, какая-то иная цель, о которой он напрямую не говорил, но которая прочитывается в фильме при внимательном взгляде. Попробуем разобраться.

Феллини демифологизирует образ знаменитого обольстителя и мнимого жизнелюбца: «Казанова был выдуман от начала до конца. Вместо того, чтобы видеть в нем некоего неутомимого победителя, наделенного необычайной жизненной силой, я рассматриваю его как одряхлевшего старика, изношенного и потерявшего ориентацию, фигуру несколько кукольную, как Итальянец (Феллини пишет это слово с большой буквы. — Г. К.), остающийся всю свою жизнь в материнском чреве, откуда он никогда не знал выхода». В другом высказывании Феллини характеризует Казанову как типичного «человека Средиземноморья XX века».

Для понимания того, что же имеет в виду режиссер под определением Итальянец (с большой буквы) и «человек Средиземноморья XX века», надо вспомнить о таком явлении итальянской жизни, как «мамизм» — культ матери. В итальянских семьях и среднего и высшего классов этот культ — не просто скрепа семейных уз, фамильных привязанностей. Он включает и нечто большее, олицетворяя опеку общества, традиций, раз и навсегда заведенный порядок. Не случайно в глазах итальянских представителей «молодежного бунта» конца 60-х годов именно «мамизм» подвергся самым ожесточенным атакам, например в нашумевшем некогда фильме Марко Беллоккио «Кулаки в кармане». В этой картине герой не только сталкивал в пропасть свою слепую мать (ее слепота была предложена художником отнюдь не для того, чтобы вызвать жалость к жертве и осуждение убийцы, а как раз наоборот — как свидетельство абсурдности опеки слепой, которая претендовала согласно традиции «мамизма» на лидерство в жизни семьи), но и богохульствовал над ее гробом, перепрыгивая

через него. Напомним, что герой Беллоккио был шизофреником, но и это обстоятельство опять-таки должно было, по замыслу создателя картины, действовать не против него, а за, ибо его невроз как раз и выражал предельную психологическую концентрацию общественных противоречий, крайнюю форму кризиса, переживаемого индивидом.

В фильме Феллини мать Казановы — тоже больная, полупарализованная старая женщина. Сын, встретив ее в театре, тащит на себе в карету. Мрачно и злобно хихикая, старуха, которая называет сына шарлатаном и лжецом, цепко охватывает его шею. Эти кадры — полутруп в объятиях полумертвеца — символичны, как и весь фильм. Скандально прославившийся на всю Европу, разрушающий моральные табу, Казанова в действительности — верный сын своего общества, со всеми его установлениями и предрассудками, и никогда от него не отходил, несмотря на эпатирующую браваду и кажущийся бунт. Такие же живые мумии, как и его мать, «благородные аристократы», знатные сеньоры, мерзко хихикают на его сексуальных клоунадах.

И не случайно на главную роль Феллини выбрал Дональда Сатерленда, актера в то время еще мало известного. Продюсеры, финансировавшие постановку, протестовали, предлагая всемирную знаменитость, высокооплачиваемую «звезду» американского кино — Роберта Рэдфорда. Но Рэдфорд — воплощенное здоровье, энергия, подлинно мужское обаяние. Феллини же нужен был совсем иной тип.

У Сатерленда лицо деформированное, мертвенное, похожее на физиономию резиновой куклы. Взгляд водянистый, мутный, словно отделяющий его от мира какой-то пеленой. По мнению Феллини, «Сатерленд хорошо выражает идею Казановы, не способного знать истинную ценность вещей и существующего только в ряде образов самого себя, образов, что служат ему зеркалами в различных ситуациях, в которых он находится». Такой Казанова — воплощение мира, лишено подлинной жизненной силы и духовности, существующего лишь по инерции и распадающегося в судорожных конвульсиях.

И здесь открывается, как нам кажется, скрытая цель труда Феллини. Его фильм о «несуществующей жизни» Казановы оказывается весьма жизнедеятельным, а полутруп, его главный персонаж, — агрессивным по отношению к современным интеллектуалам, всяческим проповедникам «сексуальной революции», якобы призванной потрясти и даже ниспровергнуть существующий буржуазный строй. Проецируя давнюю историю на современность, зритель вправе сделать вывод, что в кривляниях и конвульсиях нынешних подражателей одного из «сексуальных революционеров», жившего в XVIII веке, нет не только ничего разрушительного, но, напротив, они лишь укрепляют все торжествующую аморальность.

Вот что пишет о Казанове Феллини автор монографии, посвященной его творчеству, Жильбер Салаша: «Перед умственным взором Феллини легенда о неистощимом обольстителе предстала в весьма мрачном свете. Если Казанова коллекционировал галантные авантюры, то одновременно он не сомневался, что и сам представлял для своих партнеров некую вещь для коллекции. Женщины его презирали, используя вампирически, забавляясь с ним как со сверходаренным «жиголо», наемным любовником. Короли и принцы унижали его публично, приглашая давать вульгарные спектакли, которые ныне носят название «лайф шоу» («любовные зрелища»). Выставляя себя напоказ, на всеобщее обозрение, он жалобно умолял обратить внимание на другие его способности: писателя, философа, ученого, поэта... Напрасные усилия, зрители интересовались только его сексуальными выступлениями. Он не внушал никакого почтения, никаких чувств, тем более страстей».

Но разве не то же самое произошло с пропагандистами и «практиками» пресловутой «сексуальной революции». Они тщились выставить себя философами, учеными, художниками, указывавшими пути спасения из клоаки буржуазной цивилизации, а им аплодировали лишь тогда, когда они, подобно Казанове, устраивали сексуальные «шоу», очень эффектные, «смелые», но, конечно же, никакой новой спасительной философии не содержащие и абсолютно

безвредные для буржуазного общества, устои которого им хотелось бы подорвать...

И вот что еще существенно. Советский исследователь М. Эпштейн пишет: «Сексуальная революция», призванная восстановить в человеке его природу, оказывается на удивление безразличной к самому человеку и фактически восстанавливает п р о т и в (разрядка автора.— Г. К.) него природу. Мораль заменяется физиологией, замкнутой на «функции оргазма»; личное долженствование как основа поведения заменяется видовой потребностью». Разве не созвучно это высказывание замечанию Феллини по поводу Сатерленда, который «хорошо выражает идею Казановы, не способного познать истинную ценность вещей...»

Но в то же время критический, обличительный пафос фильма не может заслонить очевидного: новое произведение Феллини несет на себе печать болезненной усталости, какой-то психологической надорванности художника, для которого зрелище порока, распада, гниения и отвратительно и в то же время обладает некой притягательной силой.

Положение Феллини сходно в данном случае с Пазолини, у которого его обличения тоже принимали порой формы болезненно-патологические, о чем писалось и на страницах журнала «Искусство кино»⁴.

Здесь стоит, однако, вспомнить, что, завершив работу над картиной о Казанове, Феллини высказывал желание «разбить беспокойное зеркало хаоса и упадка, найти, наконец, силы предложить что-то: персонаж, мысль, фантазию, — что дало бы жизненные силы художнику и человеку».

И вот новая работа Федерико Феллини — «Репетиция оркестра», притча, развернутая аллегория, картина, которая, при всей очевидности ее связи с общественно-политической атмосферой в сегодняшней Италии, не допускает поспешного и категорически однозначного истолкования. В «Искусстве кино» уже печатались материалы, посвященные фильму⁵, по ко-

⁴ См.: В. Баскаков. Обличитель и жертва. — «Искусство кино», 1977, № 1.

⁵ См.: Г. Богемский. Итальянский политический фильм: потери и обретения. — «Искусство кино», 1979, № 9.

«Грузовик»,
режиссер
Маргерит Дюра



тором читатель может познакомиться и с различными точками зрения на «Репетицию оркестра» и с содержанием ленты. А вот что говорит о ней автор.

«Я не собирался создавать, — заявил Феллини, — ни историческое эссе, ни тем более — политическое или социологическое... Опасность в нас самих, а не снаружи...» Феллини вспоминает репетиции и записи музыки к его фильмам. При этом его каждый раз охватывало восхищение чудом, когда «в коллективном действии сливались общее и индивидуальное. Присутствуя при этом, я испытывал смутное ощущение, что такая ситуация представляет собой символически некий идеал устройства общества, которое может жить, выражая себя гармонично».

В интервью редактору журнала «Позитив» Мишелю Симану Феллини уточнил: «Я давно хотел создать такую маленькую документальную картину, которая рождала бы у зрителя ощущение, что еще можно сделать что-то всем вместе — и в то же время каждый останется самим собой... Когда я говорю «документальную», то имею в виду не журналистскую работу, а некий лирический документализм, вызывающий у зрителя впечатления, о которых я

только что говорил... Я предложил итальянскому телевидению эту специальную программу, и она стала выражением тоски, томления, отчаяния итальянца наших дней. Почти подсознательно эта репетиция возникает в моем воображении в свете мрачном, апокалиптическом».

В беседе с критиком Джан Луиджи Ронди, который напрямую задал режиссеру вопрос: «Это философская сказка, притча?» — Феллини ответил: «Я предпочел бы не давать точных определений, как вообще предпочел бы не говорить об этом фильме». Но затем все же решил несколько приоткрыть свой замысел: «Фильм похож на сновидение, которое вбирает в себя какие-то глубины нашего сознания, нашей человеческой сущности. Сновидение рассказывает, фотографирует (совсем как в фильме) пространство, атмосферу какой-то части нас самих, части наиболее мистической, которую мы сами не осознаем».

А раз так, то фильм, похожий на жизнь каждого дня и на сновидение ночи, показывает одновременно наше поведение, и внутреннее и внешнее, и, таким образом, предстает как наиболее полное, глубокое, тотальное выявление реальности... Мир сегодня потрясается коллективными акциями, связанными с разрывом

организованных структур и освобождением на самом глубоком уровне всего подсознательного; мой маленький фильм и представляет именно эту ситуацию коллективного замешательства».

Что же касается финала картины, который некоторые критики (фильм был показан в Италии и вызвал огромное число откликов и рецензий) склонны были рассмотреть как призыв Феллини к диктатуре, его тоску по «сильной руке», то режиссер (а вернее его называть автором фильма) опять-таки решительно отверг подобные домыслы. «Каждый реагирует, — сказал он, — на это замешательство (то есть показанное в фильме. — Г. К.) так, как ему это доступно и как диктуют его желания и страхи, в свете которых он и интерпретирует увиденное на экране». Согласимся, что в этом замечании есть своя логика.

Но что бы ни говорил сам Феллини, несомненно одно: «Репетиция оркестра» — фильм, в котором отразились мучительные размышления и тревоги художника по поводу жизни общества, которое он так хорошо знает. Он создал произведение, укорененное в реальной действительности, подсказанное социально-политическими потрясениями, переживаемыми его страной. В то же время он хочет истолковать свою киноаллегория лишь как отблеск подсознательного. И здесь, как нам представляется, Феллини свидетельствует, что у него нет ключа к собственному созданию, ибо он сам, подобно растерявшимся персонажам «Репетиции оркестра», стоит посреди разрушенной базилики, в которой хотел бы молиться. Но о чем — вот вопрос... Он по-прежнему, мечтая о гармонии, смотрит в «беспокойное зеркало хаоса». Но тут же и предупреждает, хочет побудить к какой-то иной активности, непохожей на левацкие выходки. Казанова истощал только самого себя. «Левые» разрушители, предчувствует Феллини, могут способствовать возникновению такой ситуации, когда страшные, разрушительные, варварские силы, уже однажды смертельно угрожавшие человечеству, возродятся к действию.

И о какой гармонии можно будет тогда мечтать!..

«И пусть весь мир летит к своей гибели»

Если Феллини стоит в стороне от борьбы, он — наблюдатель, «независимый» художник, который хотел бы ограничиться лишь «фиксацией» событий, оставшись «вне лагерей» и как бы «над схваткой», страшись точной политической «прописки», то французская писательница и кинорежиссер Маргерит Дюра всячески демонстрирует свои политические привязанности, крикливо претендуя на прямое вмешательство в политику. Когда-то она была в рядах Французской компартии, написала сценарии известных фильмов — «Столь долгое отсутствие» и «Хиросима, любовь моя», которые, при всей спорности отдельных решений, привлекали своей антимилитаристской, антифашистской направленностью. Но теперь даже это либеральное прошлое позади. Маргерит Дюра занимает крайние левацкие позиции, шлет анафемы коммунистам и всячески рекламирует свой «радикализм», заключающийся в смешении анархизма, антикоммунизма и авантюризма, беззастенчиво спекулирующего на политике.

Для начала процитируем несколько абзацев ее пространного предуведомления к собственному фильму «Грузовик», напечатанного в специальном рекламном буклете. Процитируем, сохраняя авторский стиль, который наглядно демонстрирует и стиль авторского мышления, способ ориентировки, рассмотрения и оценки явлений социальной жизни, политики и искусства.

«У нас больше нет заботы создавать кино во имя будущей справедливости, социальной, налоговой или иной. Во имя женщин. Молодежи. Португальцев, малайцев. Интеллектуалов. Сенегальцев. Нет больше заботы делать фильмы страха. Революции. Диктатуры пролетариата. Свободы. Ваших пугал. Любви. Нет больше заботы.

Нет больше заботы делать киношное кино. Теперь ни во что не верят. Верят. Радость: верят: ни во что. Верят ни во что.

Нет больше заботы делать ваше кино. Нет заботы. Нужно делать кино знания вот этого: нет больше заботы.

И пусть кино летит ко всем чертям, к своей

гибели, это и есть единственное кино. И пусть весь мир летит ко всем чертям, к своей гибели, это и есть единственная политика».

Такая эстетски-анархистская, претенциозно-безответственная игра, как может показаться, словами в действительности выражает идеологическую платформу автора фильма, только замуфлированную (впрочем, не так уж и замуфлированную) эпатирующим потоком сенсационно-хаотических восклицаний.

Итак, фильм называется «Грузовик». И грузовик действительно не раз появляется на экране. Стоит или двигается. Огромная машина для перевозок крупных грузов на дальние расстояния. Этот гигантский фургон главным образом и будет созерцать зритель, а еще — комнату с окном, выходящим в сад, но занавешенным, так что создается ощущение почти замкнутого пространства, как бы отрезанного от всего остального мира. Посреди комнаты за столом сидят двое — мужчина и женщина. Она — сама Маргерит Дюра. Он — популярный сейчас во Франции и за ее пределами актер Жерар Депардьё. Маргерит Дюра предлагает Жерару (он играет самого себя, она — тоже) прочитать ему свой новый сценарий «Грузовик». И начинает чтение.

Она говорит о раннем утре, о женщине, которая на шоссе ожидает проезжающую машину, а когда та появляется, садится в кабину рядом с шофером. Ни эту женщину, ни водителя грузовика зритель не увидит. О них только рассказывает Дюра. А она сообщает, что женщина, поднявшись в кабину, сначала молчит, а потом начинает петь. Грузовик же едет по пустынной дороге. Дорогу зритель видит: пейзаж вокруг мертвый, выморочный. И шофер скажет: «Как будто конец мира». А женщина поет. Потом она (то есть Маргерит Дюра за нее) произнесет: «Луна безжизненная. Марс — тоже... Сатурн также...» Разговор о пустыне, безжизненности будет долго варьироваться. При этом женщина опять будет петь. Маргерит Дюра раз десять повторит, что женщина в кабине поет. (Я вспоминаю, как каннская публика — а фильм был показан на том самом фестивале, в жюри которого председательствовал Росселлини, — начала

тут посвистывать и посмеиваться). Потом женщина приоткрывает глаза и многозначительно роняет: «За этими холмами — борьба классов... пролетариат». Разговор перейдет на темы высокой политики. Впрочем, это не совсем разговор, ибо говорит только женщина, а шофер отмалчивается. Правда, в какой-то момент он попытается обнять спутницу (напомним еще раз — об этом лишь сообщают то Дюра, то Депардьё, сидящие за столом, почти не меняя поз, в уже описанной выше комнате). Дюра подчеркнет неоднократно, что шофер пытается обнять женщину, но она брезгливо заявляет, что не любит, чтобы ее обнимали грубыми руками. Как выяснится, женщина она деклассированная. Была любовницей какого-то миллиардера. Теперь у нее есть досуг, и она может философствовать (во всяком случае, так полагает Дюра) по поводу самых актуальных и острых проблем современности. В частности, бывшая любовница миллиардера многозначительно роняет: «Революция... борьба классов... Пролетариат... Нет ничего...» А немного погодя уточняет: «Карл Маркс... пролетариат... это все в прошлом». (Снова вспоминаю, как в этот момент многие зрители Каннского фестиваля откровенно смеялись...)

Когда смотришь «Грузовик», не раз возникает мысль, что тебя просто разыгрывают, что не может же вся эта полусонная болтовня преподноситься всерьез. Но, оказывается, может. Более того, киноимпровизации Дюра почти напрямую перекликаются с писаниями так называемых «новых философов», этих «ниспровергателей» марксизма и очередных трубадуров антикоммунизма и антисоветизма. Сии «новые философы» («такая формула была брошена на культурный рынок Франции в 1976 году», — сообщала газета «Нувель лите-рер»), одной из характерных черт которых, как справедливо отмечалось в одной из критических работ, является способность полемизировать или соглашаться с тем или иным автором «при полном незнании его философских текстов», были подняты на щит буржуазной пропагандой как раз за высказывания, подобные сомнамбулическому бормотанию Дюра. Так один из «столпов» этих философов, или,

как он сам себя именуется, «гуру» (по аналогии с христианскими миссионерами и проповедниками-буддистами), Бернар Анри Леви, не дрогнув, пишет: «...пролетариат, увы, он никогда не существовал». Тот же Леви в своей книге «Варварство с человеческим лицом» изрекает: «Если бы существовала (такая) энциклопедия, я бы мечтал написать в словаре для 2000 года: «Социализм, имя существительное, мужского рода, употребляется в сфере культуры. Родился в Париже в 1848 году, умер в Париже в 1968». Но если у «философа» так все «просто и ясно» и решается одним росчерком пера, то почему бы и мадам Дюра не использовать киноэкран для «философско-политических» излияний в том же духе?! Здесь не требуется доказательств, аргументации и даже, по сути дела, самих говорящих, поскольку у Дюра и женщина, и шофер — лишь некие «каркасы», на которые автор может нацепить все, что ей угодно. Все это — пустота, фикция, мистификация. Не случайно и самое любимое слово Дюра, которое она употребляет буквально ежеминутно, — «ничего»...

Но Дюра не только демонстрирует «антре» и «кульбиты» на «политическом ковре», сотканном ею самой, но и экспериментирует в области новых кинематографических, а вернее было бы сказать — антикинематографических, форм.

В этом плане критика часто называет Маргерит Дюра рядом с Натали Саррот и Аленом Робб-Грийе, которые, как известно, доводят до абсурда разрушение традиционных форм литературного и киноповествования. Дюра же ведет атаку на зримый образ, стремясь вообще изгнать его из кино, требуя, чтобы фильм рождался воображением самого зрителя, которого кинематографист лишь как бы провоцирует на такое творчество. Способ осуществления подобной «провокации» мы уже рассмотрели на примере «Грузовика». А ранее Дюра сняла картины «Индия зонг» и «Мое венецианское имя в пустынной Калькутте». В этих лентах повторяется один и тот же текст, хотя показанное на экране — различно. Напомнив о сем экстравагантном упражнении, редактор парижского киножурнала «Позитив» Мишель

Симан и критик Бартелеми Аменгаль «деликатно предлагают» Дюра на этот раз, оставив прежнее изображение, придумать для «Грузовика» иной текст... Тот, что звучит с экрана, критики характеризуют как «философию левацкой забегаловки».

Крупнейшие буржуазные газеты и журналы Франции, а также специализированные киноиздания охотно публиковали пространные беседы с Дюра по поводу ее «Грузовика». Автор всесторонне разъясняла суть своего новаторства, которое якобы опрокидывает традиционный кинематограф и открывает для него новые горизонты. Попутно Дюра давала и дальнейшие пояснения, касающиеся ее анархистско-левацких взглядов, которые она, однако, таковыми не признавала. При этом и журналисты, и Дюра, как видно, не чувствовали самопародийной нелепости ни ее высказываний, ни «кинооткрытий».

По поводу последних состоялся, к примеру, такой диалог, опубликованный журналом «Синема».

«Корреспонденты. Первый раз в ваших фильмах место, откуда вы говорите, источник вашего фильма — это ваш рот, ваш голос.

Дюра. Стало быть, это моя свобода.

Корреспонденты. Это более сложно...

Дюра (прерывает и со свойственной ей лексикой и синтаксисом продолжает. — Г. К.). Я верю, что это — открытое место, свободное. «Грузовик». Сигареты, кресло (на протяжении всего фильма Дюра и Депардьё не покидают своих кресел и курят. — Г. К.) — всему здесь свое время. И это создает непрерывность, не разбивается. Если бы «Грузовик» был фильмом видимого рассказа, повествования с логическим построением, психологизмом и т. д., он был бы все время под угрозой смерти. То, что его заставляет держаться, это, как мне кажется, желание говорить, желание-говорение, совсем расслабленное...».

Что же, с последним нельзя не согласиться. Только полнейшая «раскованность» — безответственность ленивой болтовни между сценаристкой и актером — создает видимость этого «несуществующего» (в том смысле, в каком

употребил данное слово Феллини для характеристики жизни Казановы) фильма.

Однако Дюра стремится представить свою кинофикцию как некое символически-глобальное изображение современности. В интервью она неизменно называет шофера «пролетариатом», а его машину и пустынную дорогу выдает за олицетворение всего мира, который, как уже цитировалось выше, летит якобы к своей гибели, поскольку, утверждает Дюра, «каким бы ни было политическое решение, оно нас никогда не удовлетворит»...

Мне кажется, что где-то в самом существе этого тотального нигилизма Дюра можно поставить рядом с другим французским режиссером Жаном Усташем, поставившим картину «Грязная история».

Имя Усташа впервые прозвучало на Каннском фестивале 1974 года, когда молодой кинематографист показал свою первую полнометражную художественную ленту, длившуюся более трех с половиной часов, — «Мать и проститутка». Это был фильм «левацкого бунта» и отчаяния, разочарования в гошистских иллюзиях 68-го года. Произведение, снятое как бы «подглядывающей» камерой, в стиле модернистски понимаемой «киноправды», в приемах натуралистического правдоподобия и буржуазного эпатажа.

В «Грязной истории», как и в «Грузовике», основное действие не показывается, о нем только рассказывают. На экране — небольшая группа людей, собравшаяся в богатой гостиной, — несколько женщин и мужчина, который занимает окруживших его дам повествованием о «забавной» истории, возможно даже «автобиографичной». Не стыдясь, он повествует о некоем месье, который однажды, сидя в ресторане, захотел пойти в туалет и обнаружил там дырочку. Дырочка позволяла, если любопытствующий почти ложился на пол, подсматривать, что происходит в соседнем, дамском, туалете. Месье так и сделал. А затем стал навещать злочинное место каждый день и подглядывать в дырочку все продолжительнее. Наконец ему стало казаться, что и он сам, и ресторан, и вообще весь мир созданы только для этой вот дырочки...

Когда после знакомства с «Грязной историей» снова возвращаешься к «Грузовику», то невольно приходишь к мысли, что позиция, занятая Дюра, мало чем отличается от той, что избрал для себя персонаж из фильма Усташа. Оба они сначала ограничили поле своего наблюдения воображаемой «дырой» (один — в туалете, другая — в «кабине грузовика»), а потом свели и весь мир к этой дыре.

Может показаться, что «эксперименты» Дюра и Усташа попросту не заслуживают упоминания в серьезном разговоре о характерных процессах в современном кинематографе капиталистического Запада. Ведь художественная значимость подобных произведений равна нулю, а аудитория, которой «философия» авторов может показаться интересной и привлекательной, совершенно ничтожна. Однако появление лент, вроде «Грузовика» и «Грязной истории», по-своему симптоматично: с одной стороны, они — еще одно свидетельство постоянно углубляющегося кризиса буржуазного мира, кризиса, перед лицом которого часть творческой интеллигенции Запада испытывает страх, растерянность, обнаруживая одновременно полную несостоятельность своих социальных позиций, неспособность к объективному восприятию реальных явлений и к активному вмешательству в действительность; с другой — они отражают рост упаднических тенденций в западном кино, тенденций, дезориентирующих человека, внушающих ему идеи тотального пессимизма и потому антигуманных в своей основе. Фильмы откровенно милитаристской и расистской направленности, упомянутые нами вначале, ленты, вторгающиеся в политику под флагом апологии империализма и утверждения его политических целей, враждебных делу мира и социального прогресса, и — картины, проникнутые анархистско-нигилистическими настроениями, левацкой «философией», мотивами отчаяния, выдаваемого чуть ли не за новую систему «революционных» взглядов, — таковы сегодня два полюса в потоке реакционного кинематографа, одинаково неприемлемые для художника-гуманиста, действительно озабоченного острыми проблемами современности.

Ирина Рубанова

«Битвы за мир — суровы»

Антифашистская тема в польском кино

Выдвижение личности в центр художественной системы не означает простое обновление формы. Динамика формы продиктована завоеванием кинематографом новых областей социальной и духовной жизни. Эволюционное накопление в этом направлении в переломные 50-е годы дополняется взрывом: внезапным и резким воссоединением искусства экрана с коренной народно-национальной традицией культуры — с романтической драмой.

В научной и критической литературе о польском киноразвитии бытуют две полярные концепции перемен, происшедших в середине 50-х годов. Одна оценивает их как перемены революционные: найденное и достигнутое в предыдущем десятилетии отменяется как устаревшее, вместо этого утверждается модель романтической драмы, «вживленная» в киноспецифику. Эту позицию с ясностью и торжественностью манифеста изложил профессор Александр Яцкевич в известной статье 1964 года «Возвращение Кордиана»¹. Болеслав Михалеk, напротив, видит основу перемен в накоплении отражающих способностей, имманентных киноискусству, в первую очередь достижений неореалистической стилистики с ее свободной драматургией, натуральностью изображения, новым типом актера². Усложнение проблематики наступило в результате сотрудничества с литературой, но не с классикой прошлого, а с послевоенной прозой, которую легко и органично осваивал

богатый и гибкий кинематографизм 50-х годов, — такова позиция Михалека.

По-видимому, истина обретается где-то на полпути от литературной концепции Яцкевича к «чистому кинематографизму» Михалека.

Кинематографические структуры, во владении которыми польское искусство того времени достигло свободы, сцеплялись в образные системы по логике, содержащей элементы романтического мышления, или в полемике с ним. Природа взлета польского киноискусства в 50—60-е годы сложна и имеет множество аспектов.

«Чудесный сплав» новейших кинооткрытий и элементов исконной традиции происходит в условиях социальных сдвигов, духовного оздоровления и высокого подъема творческих способностей польского общества. Дальнейшая демократизация политической жизни, расширение ее горизонтов, включение страны в мировое социальное и культурное строительство — все это не только предпосылки, но и направления процессов, определивших динамику искусства во второй половине 50-х годов и в последующий период.

Одно из них складывалось в ответ на потребность в выработке нового исторического самосознания нации. Так самым естественным образом события 1939—1945 годов, духовный опыт и исторические последствия антифашистской борьбы включались в широкий контекст народной судьбы.

Политическая и социальная проблематика ранних лет обогатилась проблематикой психологической, моральной, философской. Антифашистские действия и эмоции, солидарность как чувство и идея вошли составными в мироощущение и мировидение персонажей и кинематографистов наравне с «вечными» проявлениями личности и общества. Жизнь продолжается даже и тогда, когда ей все угрожает, говорили новые фильмы, стало быть, продолжают действовать законы человеческого общежития, нравственные обязательства и духовные потребности. Конкретное, помеченное датой и историческим временем, восходит в универсальное, действующее «на все времена». Пространство антифашистского

¹ Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1980, № 5.

² A. Jackiewicz. Pówrót Kordiana (Tradycja romantyczna w filmie polskim). In.: Jackiewicz A., Film jako powieść XX wieku, Warszawa, 1968, s. 64—89.

³ B. Michałek. Jak rodzi się styl. — «Kino», 1977, Nr. 12.

«Канал»,
режиссер
Анджей Вайда



искусства стремительно распахнулось. Антифашистские проблемы в строгом смысле поднялись до ранга общегуманистических. Воспроизводящая действительность функция искусства, мимезис, по термину аристотелево-платоновской эстетики, усиливается интерпретационно-обобщающей его функцией.

Публика в кинотеатрах не сразу улавливает перемены. В «Канале» видят фабулу — эпизод падения Варшавского восстания — и не видят гигантской метафоры ада для заблудших. Фабулу сверяют с воспоминаниями, выискивают фактические ошибки, сетуют на неполноту информации. Настоящая природа фильма постигается с трудом и на протяжении немалого времени.

На «Пепел и алмаз» тоже нападки — узнают время, не принимают героя: мало в нем характерного, типичного для поколения. Ведущий кинокритик пишет разносную статью, где бранит Вайду за костюмирование истории³. Что же касается «Лётны», экранизированной Вайдой новеллы Войцеха Жукровского о сентябрьской кампании 1939 года, то

она подвигла военного историка полковника Збигнева Залуского на месяцы опросов и архивных изысканий, чтобы уличить страшный образ фильма — гибель польской кавалерии под гусеницами немецких танков — в недостоверности. На основе проверок сюжетов и реалий литературы и кино З. Залуский написал книгу «Семь смертных грехов».

Наравне с критикой и неприятием фильмы встречают одобрение и даже возбуждают энтузиазм. Характерно, что принимают новое военное кино писатели, литературоведы, специалисты по культуре. Мария Домбровская, Мария Янион, Казимеж Выка, Стефания Скворчинская пишут о фильмах Вайды и Мунка. Профессора литературы чутко осознают смену художественных соотношений. Ропщут те, кому недостает в нем документального и документирующего начал.

Антифашистский пафос большинства фильмов после 1955 года — это протест против войны. Но и такая смысловая направленность составляет не итог, а часть авторских раздумий. Выдающиеся фильмы не поддаются простой классификации. Трилогию Вайды или

³ Z. Kałuzynski. Morderca z Café de Wąskie Spodni. — «Trybuna Literacka», 1958, Nr. 41.

диспуты о социальной психологии Мунка («Егоіса», «Косое счастье») можно называть антифашистскими лентами: действие их происходит в годы оккупации, герои — участники Сопротивления. Анджей Вернер, автор единственного в польском киноведении исследования об антифашистской линии национального кино, этих фильмов не анализирует, даже не упоминает⁴. Размышления авторов этих картин, как сказано, носят обобщенный характер: судьба личности в ситуации особой угрозы, личность и народная судьба, человек и история, природа подвига, корни патриотизма.

Выдвижение личности в центр произведения происходит постепенно, даже можно сказать, затрудненно. Идеологическая и эстетическая природа протагониста предстает в нескольких вариантах.

В а р и а н т п е р в ы й. Его можно считать ранним. (Фигура укрупнена, действенна, психологически разработана.) С «остальными» — с коллективом, фоном у него по-прежнему нерасторжимая связь. Но теперь он не один из всех, он лучший, самый представительный. Таков Стах — герой дебютантского фильма Анджея Вайды «Поколение», снятого в 1954 году по повести Богдана Чешко. Таковы герои «Покушения» Е. Пассендорфера (сценарист Ежи Ставинский). Таковы солдаты — главные действующие лица новелл «Крест» и «Собака», входящих в ленту Казимежа Куца «Крест за доблесть» (1959, сценарий Юзефа Хена). Таковы мальчики — харцеры из недавнего фильма «Акция у арсенала» (режиссер Ян Ломницкий, сценарист Ежи Ставинский)⁵. Это герои-делегаты, они сформированы средой и ею признаны лучшими. Их психологический и физический портрет индивидуализирован, но лишен неповторимости. Неповторимости кинематограф еще по-

баивается. Следы осторожности ощущаются в том, что в центр произведения выдвигается группа персонажей — у Пассендорфера, у Куца, у Мунка во второй новелле фильма «Егоіса», у Яна Ломницкого в «Акции у арсенала». Они приходят на экран сформированными, их жизненная позиция сложилась и на протяжении фильма не претерпевает изменения. Самое важное здесь то, что это позиция гражданская. Их личное и личностное почти целиком совпадает с общественным. Почти все эти герои — молодые, часто очень молодые люди. Свое жизненное назначение они видят в том, чтобы бороться за независимость родины. Такова платформа общности. Патриотизм «от биологии и от культуры» (Я. Стшелецкий) объединяет людей разных темпераментов, свойств, привычек.

Движение фильма осуществляется их деятельностью. Действие — средство самораскрытия персонажей, к другим — декларациям, диспутам — они почти не прибегают. Характерно, что драматургия почти всех военных лент строится вокруг какой-либо акции или операции.

В «Поколении» спасают участников восстания в гетто. В «Покушении» убивают наместника Варшавы — генерала Кучеру. В новелле из «Егоіса» происходит побег из офлага. В «Акции у арсенала» показана удивительная операция. Несколько подростков из штурмовых групп харцерской (скаутской) организации «Серые шеренги» отбили у гестапо своего товарища. Характерно это уравненное внимание: убийство шефа гестапо и спасение товарища воспроизведены с равным интересом и степенью подробностей.

Композиционно «ленты акций» строятся таким образом, что сама операция — это только динамический всплеск повествования. Фильм состоит из воспроизведения настроений, условий жизни, из показа последствий операции: фон и среда мотивируют поведение героев, но драматической самостоятельностью не наделены.

«Поколение» — самый ранний фильм новой тенденции. Перемены, переживаемые кинематографом, выражены в нем весьма отчетливо,

⁴ A. W e r n e r. Zwycięstwo i faszyzm. — «Film na świecie» (Warszawa), 1975, Nr. 5.

⁵ «Акция у арсенала» появилась спустя почти два десятка лет после рассматриваемых здесь фильмов. Между тем в ней тот же тип героя и концепция личности, что и в лентах 50-х годов. Здесь, по-видимому, опять выступает перипетия в движении искусства. Не без значения и тот факт, что сценаристу «Акции...» принадлежит литературная основа большинства фильмов этой группы.

«Пепел и алмаз»,
режиссер
Анджей Вайда



но отчетливо ощутима здесь и их неокончателъность.

Персонажи картины — группа ребят с варшавской пролетарской окраины Воля. Они дружно ненавидят оккупантов и их пособников. Это их объединяет. Кроме того, их объединяют будничные заботы — как заработать на хлеб, как достать топливо на зиму. Еще их объединяют игры. Фильм начинается с игры в ножички, в которой участвуют почти все герои. Следом за нею идет эпизод вылазки за углем.

Ограбление товарняка, груженного углем, начинается как удалая забава, а кончается трагически: длинная автоматная очередь перекрывает свист локомотива, и худенькое тело плашмя валится на землю. Герой фильма Стах без колебаний входит в молодежную группу Армии Людовой (АЛ), а его сосед Костек к Сопротивлению никогда не подключится. Костек кинематографистам неинтересен, и он исчезает с экрана, едва только обнаруживает главное в себе.

В своем первом фильме Вайда распределил роли так: Стаха играл Тадеуш Ломницкий —

первый социальный герой кино и театра Польши начала 50-х годов, Костека — никому тогда не известный Збигнев Цибульский. Во времена, когда делалось «Поколение», внешние данные Цибульского закрывали для него роли «положительных героев».

Исчезает Костек — появляется Ясь, токарь с фабрики, где Стах зарабатывает на хлеб. Ясь в организацию идти не решается. Побанывается, не чувствует себя достойным.

Вайда полагает, что патриотическое служение — не врожденный инстинкт, а свидетельство высокой человеческой кондиции. В своей дебютантской работе он возвышает достигших этой кондиции зримо и немного в лоб. Дороту, девушку-агитатора, дважды снимают с нижней точки — в сцене клятвы подпольщиков и в конце, когда под конвоем двух гестаповцев она идет на пытки и смерть. Этот ракурс в качестве средства монументализации знало уже немое кино. Для возвышения Стаха находят другое средство. Лицо Ломницкого на крупных планах освещают «лепящим» светом, что придает скульптурность его волевым чертам.

Из трусости Ясь совершает подлость — отказывается в убежище преследуемому человеку. И тогда оказывается, что у Яся слабая воля, но глубокая совесть. Он решает, что должен искупить вину, и присоединяется к ребятам, которые помогают скрыться уцелевшим повстанцам из гетто. В трудную минуту Ясь отвлекает на себя огонь немцев и ценою жизни прикрывает отход товарищей. Последний план Яся снят, как снята в свои самые высокие моменты отважная Дорота. На этом плане он запечатлен с поднятой вверх, чуть отведенной назад правой рукой. Характер и действенная линия этого персонажа подтверждали уже сложившуюся на экране истину о том, что Сопротивление было не исключительной исторической привилегией отважных, но судьбой многих.

Однако, в толковании режиссера, это не автоматическое братство, а общность достойных. Уже начиная с «Поколения», Вайда настаивает на морально-ценностном подходе к действующим лицам. Разделяющий, различающий импульс в его системе интерпретаций не менее настойчив, чем импульс объединяющий.

Композиция «Канала» в плане, графически имеет как бы форму звезды. Отряд участников Варшавского восстания, оставив свои позиции, спустился в подземные переходы городской канализации, чтобы по ним выбраться в не занятые гитлеровцами районы города. Показано, как под землей, в темных, зловонных стоках отряд рассыпается, и пути к спасению ищут одиночки и группы в два-три человека. Не находит никто, кроме командира Задры и ротного писаря. Наверху Задра слышит то, о чем не догадывался. Все это время он искал выход для отряда, который давно отстал и распался. Писарю, обманывавшему командира, воздано по заслугам: Задра расстрелял изменника. А сам командир, взглянув в последний раз на высокое синее небо, на тихую светлую Вислу, подняв вверх и чуть отведя назад правую руку, опускается в люк, чтобы в канале отыскать отряд или — смерть.

Тот же жест клятвы, знак посвящения, что

у Яся из «Поколения», завершает судьбу героя «Канала».

Все персонажи «Канала» проходят проверку на поражение. Поражение требует подвига. Чтобы не надломиться, чтобы сохранить достоинство, нужны недюжинные нравственные силы. Они есть у Задры, у смельчака Смуклого, у отважных связных Галинки и Маргаритки. Их нет у канцелярской крысы писаря, у солдафона Мондрого, они на исходе у поручика Кораба. В «Канале» герой — не тот, кто храбрый в сражении, а тот, кто верный товарищ в беде.

Такую же иерархию нравственных ценностей Вайда устанавливает и в «Пепле и алмазе». Здесь есть Щука, по смыслу и эстетике он сродни Стаху из «Поколения». Щука — это Стах, прошедший долгий путь подпольщика и антифашиста. Мацек и Косецкий, безупречные солдаты-патриоты, не в состоянии сохранить нравственную высоту в новых условиях. Древновский и Свенцкий — шкурники, никакое прошлое не способно обеспечить им моральную реабилитацию.

Призвание, искупление, долг — эти категории романтического героя имеют первостепенное значение для Вайды. Возвышенность его взгляда на мир состоит в таланте укрупнять образы тех, кто осознал свое призвание защитников поруганного отечества, кто исполнил долг солдата и товарища, кто делом (а чаще — жизнью) искупил минуту слабости. Суровый пафос «Поколения», высокая скорбь «Канала», трагедийное величие «Пепла и алмаза» в том и состоят, что в этих фильмах с героев спрашивают не только внешние действия, но и высокие духовные квалификации.

Герой-делегат, вобравший в себя лучшие свойства группы, среды или класса, но сохранивший при этом индивидуальность, в дальнейшем в польском кино как бы раздвоился. Индивидуальность Стаха состояла в способности или даже таланте вобрать в себя лучшие групповые силы.

Но иногда в центре внимания оказывался персонаж, который представлял собой собрание групповых черт и не обнаруживал индивидуальных. Это второй вариант в ти-

«Egoïca»,
режиссер
Анджей Мунк



пологин героя, не слишком распространившийся в польском кинематографе. Дзидзюсь Гуркевич и пленные офицеры — персонажи двух повелл фильма «Egoïca» — герои этого достаточно условного плана. Они приходят в произведение с заранее заданной целью и действуют *à thèse*.

«Egoïca» Мунка и Ставинского в самом своем замысле содержала две задачи. Первую она разделяла с большинством других фильмов тех лет. Это было стремление завоевать для искусства еще не освоенные территории действительности. Второй прицел ленты — полемика. Сказать, что сценарист и режиссер картины возражали против возвышенного толкования героики, было бы упрощением. А именно так поняло ленту большинство писавших о ней. «Egoïca» была воспринята антивайдовским и антиромантическим выступлением, и с этой точки зрения ее принимали или отвергали.

Между тем точнее было бы видеть здесь добавление, дополнение к сказанному постановщиком «Поколения» и «Канала». Если против чего-то и возражали Мунк и Ставинский, так это против единственности какой-либо концепции, против монополии одной эс-

тетики. Такое намерение реализовалось подчеркнуто жанровых форм, а также необычной общей конструкцией фильма.

В качестве его названия использовано итальянское слово, как это принято в музыкальной терминологии. Подзаголовок поясняет эту странность. Он звучит следующим образом: «Героническая симфония в двух частях». Творческая история фильма хранит одну немаловажную подробность. В соответствии с распространенным канонem современной симфонии «Egoïca» написана и снята в трех частях. Третья, не вошедшая в окончательный вариант, представляла собой романтическую версию подвига. Героями ее были молодой повстанец (его роль исполнял Тадеуш Янчар, участник «Поколения» и «Канала») и связанная — монахиня (!), которую играла Тереса Ижевская (Маргаритка из «Канала»). Мунк остался недоволен режиссурой этой новеллы и не включил ее в фильм.

В картине «Egoïca» представлены две разновидности героизма: спонтанный, неосознанный. «от биологии» — в новелле «Scherzo alla polacco» и кастовый, предписанный кодексом групповой чести, — в новелле «Ostinato lugubre».

Дзидзюсь Гуркевич, герой «Scherzo», — оккупационный торговец, спекулянт, личность полуподозрительная, почти подонок.

Дзидзюсь попал в штаб восстания, но патристических эмоций это в нем не пробудило. Восстание кажется ему игрой неразумных детей. Гротесковый образ опасной инфантильной забавы поддерживают и авторы картины. У них, разумеется, иные, нежели у проныры Дзидзюся, основания.

Героя новеллы возмущает неделовитость повстанцев и их командиров. Мунк и Ставинский критикуют политическое шкурничество тех, кто восстание развязал, и политическую близорукость тех, кто встал под его знамена. «Егоіса» участвовала в общественном обсуждении проблемы Варшавского восстания, его целей, организации и объективной роли в истории. Выбором героя фильм полемически расширял представление об участниках Сопротивления. Жанровыми формами, близкими к пародии и ироническому гротеску, он ставил под сомнение монополию романтической драмы в области военной темы. Создатели картины оппонировали не только распространенным социальным представлениям и утверждавшимся эстетическим вкусам, но и вступали в обсуждение важных проблем политической истории страны.

Если по первым двум группам вопросов их позицию можно было бы назвать «антивайдовской» (что и делало большинство публицистов 50-х годов), то критикой восстания «Егоіса» поддерживала «Канал». (Здесь не без значения факт, что эти фильмы возникли на основе текстов одного литератора. Однако кинематографические интерпретации сценарного материала отличала выдающаяся оригинальность ума и руки.)

Персонажу «Scherzo alla pollacco» чужды высокие материи, мучающие романтических героев, взывающие к их сердцу и долгу. Он жизнерадостен, оборотист и органически глух ко всем резонам, кроме резонов житейского довольства. На экране он показан в действиях, составляющих то, что может быть названо биологическим пластом существования (в книге о Ф. Рабле М. М. Бахтин называл

их «действиями телесного низа»), а также в манипуляциях, нацеленных на личную выгоду. Дзидзюсь Гуркевич пришел к командованию восстания с предложением принять от венгров — союзников Германии — артиллерию. Взамен повстанцы позволят венгерским артиллеристам покинуть подступы к польской столице и таким образом отколоться от осточертевшего им «союзника». Дзидзюсь с радостью взялся быть посредником в этой, на его взгляд, архивыгодной для соотечественников сделке, но не из соображений патристических или антифашистских, а по личным мотивам: у Дзидзюся веские основания полагать, что его жена наставляет ему рога с полковником венгров.

На этой анекдотической подоплеке строится образ центрального персонажа, ею определены интонация и ритм повествования. Но в диспуте о героике эта элементарно корыстная мотивировка не срабатывает. Штаб начинает немыслимую бюрократическую волокиту — запрашивает согласие Лондона, откуда эмиграционное правительство руководило Варшавским восстанием, ждут разрешения «инстанций», служба безопасности подозревает в Дзидзюсе агента, бедняга едва уносит ноги. Дома он встречает старого знакомого, офицера не существующей с сентября 1939 года армии, одного из тех, для кого быть поляком означает быть патриотом и кто патриотизм понимает как чувство плюс действие. Офицер, прихрамывая от старой раны, уходит «в восстание». И Дзидзюсь, которому восстание не понравилось, не может допустить, чтобы друг отправился один в этот «бедлам со стрельбой».

Начав с оппозиции концепции героизма-призвания или героизма-избранничества, авторы завершили произведение почти экстремистским тезисом героизма как биологической потребности. При всей естественности, сочности, даже как будто индивидуальности проявлений персонажа, при абсолютном жизненном подобии общей картины бесспорна условность героя и форм его самораскрытия, бесспорна также авторская установка — создать моральте о герое вопреки себе.

В середине 70-х годов, когда проблемный антифашистский фильм уступил ведущее положение фильмам о современности и экранизациям крупных классических произведений, была создана кинолента, герой которой по художественной природе близок персонажу «Scherzo alla pollacco». Представивший этого героя фильм также назван в расчете на музыкальные ассоциации. В «Партите для деревянного инструмента» (1976), созданной Янушем Заорским по сценарию С. Гроховяка, звучит Брамс, а в самых напряженных местах сюжета натуральные шумы как бы организуются в мрачный концерт конкретной музыки.

В некоем неназванном городишке оккупационные власти для устрашения и подавления всяких помыслов о протесте решают устроить показательную казнь коммунистов-подпольщиков. Гестаповец Антон, назначенный организатором экзекуции, подбуждает местных плотников, однако скрывает от них, что они должны соорудить.

Герой фильма — один из строителей виселицы Вейх. Подобно Гуркевичу, он не знает других интересов, кроме интересов ближнего, житейского свойства. Разница лишь в том, что Дзидзюсь комбинировал излишек, а Вейх ломает голову, где бы заработать на мясо для больной дочки. Вейху и его товарищам по бригаде тягостно принимать немецкий заказ, их на это толкает то, что Гроховяк назвал «губернской бедой»: «нищета — физическая и моральная — малых городков в Генерал-губернаторстве Ганса Франка, их систематическое истребление при помощи отлаженной системы эксплуатации и унижения»⁶.

Авторы настойчиво подчеркивают «малость» своего героя. Вейх раньше других догадывается, над чем трудится плотницкая артель, но отказаться, восстать он не способен. Нужда цепко держит его в своих лапах. История Вейха завершается подобно истории мунковского героя — оба прорываются из быта и житейщины, Дзидзюсь — в восстание, Вейх — в смерть-протест. Но если в «Scherzo» движение героя показано как прихоть, как чуда-



«Поколение»,
режиссер Анджей Вайда

чество достаточно безответственной натуры, то в «Партите» оно мотивировано, даже дважды мотивировано.

Одну мотивировку содержит фабула: умирает дочка Вейха. Ее смерть освобождает его от необходимости заработка. Вторая мотивировка — нравственная. Плотникам с самого начала тягостно работать на немцев. Их мучит совесть и людской суд. Сценарист обостряет ситуацию. Поворотом сюжета, подробностями развития действия он в определенной мере снимает со строителей виселицы личную ответственность. Священник, к которому пришел смятенный Вейх, отпустил ему грех, потому что «крест господу нашему Иисусу Христу тоже плотники делали». Поручик Антон, наниматель и надзиратель, предвидя возможные сложности, превращает под-

⁶ «Ekran» (Warszawa), 1975, Nr. 23, s. 11

ряд в мобилизацию, договор в принуждение, сотрудничество в насилии.

Но за минуту до экзекуции «маленький человек» Вейх становится человеком настоящим; он поджигает виселицу, уничтожает мрачный результат своего труда и труда своих товарищей и гибнет на глазах у согнанных на казнь жителей города. Гибнет бунтарем, чтобы не жить коллаборантом.

Как ни «снижали» своего героя Гроховяк и Заорский, как ни осложняли его выбор, все же к неизбежности этого выбора его подвели и совершить заставили. Смысл их мрачной моралистики сводится, как кажется, к следующему: даже самая страшная угроза, даже наитяжелейший гнет не способны раздавить человека, если в нем живо человеческое — совесть. А что такое совесть, как не ощущение нравственной связи с другими людьми, долг перед ними, изначально — культурой и историей — сформированное обязательство перед ними?!

Следует упомянуть еще об одном, третьем в нашем перечислении варианте типизации. Если первые два обобщали в персонаже характерное, то этот концентрирует идеальное. Пожалуй, герой третьего образца не более условен, чем персонажи, о которых только что говорилось. На него также возлагается функция повышенной активизации зрительского восприятия. Но если характерный герой оказывался центром интеллектуального потрясения, то идеальный герой рассчитан на эмоциональный отклик. Его роль в социальном воспитании трудно переоценить.

Поскольку кинематография народной Польши формировалась под знаком антифашистского, антивоенного фильма, естественно, что героем-примером, героем-образцом стал солдат. «В польском сознании уже давно должно было угнездиться убеждение в том, что все, что «солдатское», «геройское», «возвышенное», значительнее всего, что «гражданское», «обычное», «земное», — пишет профессор М. Яннион⁷ и выводит генезис этого пред-

убеждения из уланской поэзии В. Пола, живописи В. Коссака, исторических романов Г. Сенкевича, но в первую очередь из того обстоятельства польской истории, что основными участниками борьбы за независимость страны на протяжении целого столетия были люди армии. Романтика войны: культ мундира и оружия (в польском сознании избранным оружием всегда была кавалерийская сабля), зрелищность военного ритуала, политес войны — все это, как ни странно, проникло в произведения искусства и о войне с фашизмом. В 1946 году была напечатана новелла Войцеха Жукровского «Лётна», действие которой происходит в трагические дни сентябрьского поражения, а конфликт составляют тяжбы и междоусобицы офицеров кавалерийского полка из-за лошади.

В 1959 году Анджей Вайда снял по произведению Жукровского одноименный фильм, где, воспроизведя сюжет в соответствующей поэтике «султана и шпаги», сделал попытку художественно опровергнуть и существо конфликтов и моральный кодекс, исповедуемый героями и разделяемый автором новеллы. Бодрость кавалерийских галопов, элегическую задумчивость осени, театральность свадьбы улана и панны из усадьбы режиссер прорезал, как разрывами снарядов, картинками разрушений, крови и опасности, которая в эту войну не считается ни с какими рыцарскими, офицерскими, джентльменскими кодексами. Персонажи «Лётны» напоминают марионеток, которых рассеянные кукловоды нарядили не в те костюмы и заставили двигаться в «чужом» сюжете.

Во второй новелле того же насмешливого фильма «Егоіса» Мунк и Ставинский атаковали кастовый офицерский кодекс чести. Верные своему методу, они заострили до гротеска ситуацию и характеры.

Группа офицеров, взятых в плен в сентябре 1939 года (возможно, тех самых, кто вздыхал по белой кобыле по кличке Лётна), томится в офицерском лагере. По сравнению с концлагерем жизнь в офлаге — почти идиллия. Новичок, прибывший сюда после ада восстания и кошмара переходов каналами,

⁷ М. Janion. *Wojna i Forma*. — «Polityka» (Warszawa), 1975, Nr. 5, s. 8—9.

«Покушение»,
режиссер
Ежи Пассендорфер



радостно вздыхает: «Санаторий! Настоящий санаторий!» Но офицеры-старожилы не разделяют его восторгов. Во-первых, тюрьма есть тюрьма, даже если человеческое содержание в ней заключенных предписано международной конвенцией. Во-вторых, офицеры постоянно ссорятся, потому что каждому кажется, что другой не соблюдает предписания офицерского кодекса чести. Этих предписаний несколько. Главное из них обязывает попавшего в плен из плена бежать. Бежать из лагеря, расположенного где-то в Альпах, невозможно, но офицерский суд чести выносит порицание тем, кто не участвует в планах побега. У суда чести есть аргумент: поручику Завистовскому побег удался.

И вдруг сюжет совершает трагифарсовый вираж. Завистовскому не удалось бежать, он живет на чердаке барака, где про него повествуют легенды, а по ночам двое преданных людей подают ему на палке еду. Завистовский мог бы и открыться, но тогда рухнул бы миф идеального офицера, что деморализовало бы обитателей барака. Эта страшноватая картина коллективной мифомании, это развенча-

ние культа героизма любой ценой, невзирая на обстоятельства и безразлично к цели, имеет своим внутренним пафосом утверждение сознательного пребывания во времени, осмысленных действий в истории.

В «Хубале» (1973) Богдана Порембы действует персонаж, весьма близко соответствующий «легенде Завистовского». На экране идеальный герой, что для создателя картины равнозначно понятию «идеальный офицер». Его фильм — это темпераментный апофеоз этого героя.

Человека, о котором рассказывает лента Б. Порембы, и в реальности отличала замечательная сила индивидуальности. Его личность и его судьба содержат истинно драматический конфликт, вокруг которого выстраивается комплекс проблем — о характере минувшей войны с польской точки зрения, о роли личности в истории, об отношении к традиции, о жесте и действии. Майору Хенрику Добжанскому, взявшему партизанскую кличку Хубаль, посвящено несколько книг (М. Ваньковича, М. Дерещко, М. Шиманского) и две пьесы — «Бешеный майор» Яна Юзефа Ще-

паньского и «Дело майора Хубаля» Мирослава Дерещкого. Портрет и действия Хубаля — Добжанского во всех этих сочинениях совпадают, авторские толкования разнятся.

После капитуляции второй Речи Посполитой в сентябре 1939 года майор Добжанский отказался распустить своих конных стрелков, отказался также сложить оружие и снять мундир. Он увел отряд в леса, откуда совершал конные наезды в окрестные села и местечки. Именно наезды, а не боевые действия, потому что по кодексу офицерской чести польский командир должен быть щепетилен в выборе противника, он может сражаться только с достойным, а на тылах в первую осень и зиму войны топтались интендантская шушера да жандармы. Факт существования кавалерии Хубаля имел агитационное значение. Он должен был вселять в людей надежды на скорое избавление, на восстановление ликвидированной польской государственности. С последним обстоятельством Добжанский не хотел считаться. Участник легионов Пилсудского, герой битвы на Висле, человек твердого характера (в межвоенные годы его называли «железным майором», немцы окрестили «бешеным майором» — «der tolle Major»), он дерзнул самозванно превратить себя и своих соратников в представителей суверенной Польши, а свой мундир — в некую замещающую эмблематику государственности. Реальный Хубаль отказался признать поражение Польши и создал символическую ситуацию продолжающейся борьбы. Столкновение символики с действительностью, как нетрудно понять, было драматическим. Хубалю оно стоило жизни. Конец «бешеного майора» был вдвойне драматическим, потому что его физическое убийство было одновременно убийством легенды, символа. Поведение и психология этого необычного человека отличали черты специфической «польскости». Особая выразительность Добжанского в жизни состояла не только в силе характера и решительности действий, но и в наглядной причастности к традициям — к романтическому образу мысли и действий. «Типичный романтик в распространенном представлении — это человек, который

стилизировал свое поведение в соответствии с мотивами и образами литературы»⁸.

По-видимому, жизнь реального Хубаля была в большей степени произведением романтизма, чем фильм о нем, хотя романтических черт в нем немало. Это и укрупнение героя, резкое отделение его от остальных, и распространенная романтическая символика, и восходящее к романтической поэме ритмическое многообразие. Нет в нем только души романтизма — титанической внутренней борьбы личности, нет и чувства активной, меняющейся среды, предлагающей личности все новые задания, заставляющей ее пересматривать устаревший кодекс чести в соответствии с новыми обстоятельствами.

На экране каждое появление кавалерии Хубаля вызывает прилив надежды у населения. В момент, когда уже начинают формироваться партизанские соединения и совершаются первые диверсионные акции против фашистов, манифестации Хубаля отдают театральщиной. В старину существовал особый тип сюжета, его называли «триумф». Существует бесчисленное множество «Триумфов Марса», «Триумфов Венеры» и «Триумфов Александра Македонского». Богдан Поремба снял «Триумф Хубаля», а мог бы снять «Триумф и поражение майора Хубаля». Его фильм воспекает, если не сказать — канонизирует, отважного, сильного человека, наделенного, однако, анахроническим типом мышления. Окружающий героя мир воспринят и подан с экрана как театр действий Хубаля, как арена его выступлений. В нем нет самодвижения, замазаны перемены. В реальности измученные карателями крестьяне выдали Хубаля немцам: манифестации «бешеного майора» дорого обходились его зрителям. Напряженная, трагическая материя жизни, ужасы тотальной войны, цена человеческой жизни, сила патриотизма простых людей, солдат без мундиров, — все отброшено ради концепции героического проводителя, одержимого «духоподъемной» риторикой.

Совсем крайний случай идеализации пер-

⁸ М. Janion. Ruch wyobraźni romantycznej. — «Kino» (Warszawa), 1978, Nr. 4, s. 19.

сонажа представлен популярнейшей телевизионной серией о бесстрашном разведчике капитане Клоссе — «Ставка больше, чем жизнь». Задачи отражения и интерпретации исторической реальности, осознание ее связи с современностью не входили в программу создателей телесериала (сценарист Анджей Збых, режиссеры Анджей Коник и Януш Моргенштерн). Их цикл представляет собой переработку национальной темы для нужд и по законам массовой культуры. С этой точки зрения он все-сторонне рассмотрен и разъят анализом множества исследователей⁹. В русле рассуждений о герое польского антифашистского фильма отметим этот тупиковый случай крайней условности персонажа, действующего в системе, где, как выразился критик Кшиштоф Теодор Теплиц, законы борьбы заменены правилами игры. Любопытно, что стандартный суперагент, двойник героев многих шпионских кино- и телеопусов, ничем, строго говоря, от них не отличающийся, был воспринят с характерными польскими соотношениями.

Содержание и смысл образа Клосса сводится к его действиям, поступкам. В паузах между ними его нет, ибо другой жизни, кроме физической, моторной, ему не дано. «Думает ли Клосс? — задается вопросом К.-Т. Теплиц. — И о чем он думает? Что чувствует Клосс, одетый в элегантный мундир офицера вражеской армии, когда с юнкерским шиком путешествует по завоеванной Европе?» Ответа на свои вопросы критик не находит, да их и нет в «Ставке...».

Спор завязался вокруг того, может ли «знаком качества» героя быть мундир вражеской армии, хотя бы и используемый для целей конспирации? Этот своеобразный, на посторонний взгляд, анекдотический акцент восприятия свидетельствует, однако, об устойчивости определенной шкалы соотношений,



«Хубаль»,
режиссер Богдан Поремба

о том, что между действующими лицами истории и персонажами комиксов существует пусть чрезвычайно упрощенная, но бесспорная связь.

Этика солдата определяет едва ли не самое основное в Мацеке Хелмицком из «Пепла и алмаза». Это поистине главный герой польского кино не только потому, что он сотворен в драматическом созвучии с правдой эпохи, но и потому, что несет в себе необыкновенный объем живой правды о своей стране. Он и дает основание для размышлений о четвертом в нашей классификации типе героя. Общее и неповторимое спаяно здесь в новое единство. Для авторов картины одинаково важно и то, что Мацек — один из тысяч (незатухающий коллективистский пафос Сопротивления), и то, что он глубоко оригинален. Причудливое сочетание жизненной умудренности и наивно-

⁹ См. в кн. «Ставка больше, чем жизнь» (М., 1973) статьи: К.-Т. Теплиц. Наш человек в абвере. З. Залуский. Не стоит преувеличивать!; З. Калужинский. Вокруг мундира. В сб. «Многосерийный телефильм» (М., 1976) интереснейшую «визисекцию» центрального персонажа произвели критики Д. Пальчевска («Военный телесериал: документ и легенда») и В. Михалкович («История и принцип серийности»).

сти, граничащего с цинизмом скепсиса и доверчивости, выжженность войной и распахнутость навстречу жизни — этот пульсирующий молодостью и грустью, энергией и усталостью клубок противоречий ошеломляет динамизмом, богатством связей, естественностью и возвышенностью художественной природы. Образ Мацека органично входит в контекст разных размышлений — о молодости и войне, о стихийном и сознательном патриотизме, о героизме и предательстве, дружбе и измене, о влиянии личности на ход истории и о вмешательстве истории в судьбу личности.

Мироощущение, свойственное революционному антифашизму, формирует идейный состав произведения. Оно выявлено не текстом диалогов и не перипетиями фабулы, а образом героя в его связях с фоном основного действия.

Фашизм опирался на пассивный социальный середняк и манипулировал им в своих целях. Высокая индивидуальность была ему помехой, и с индивидуальностями он расправлялся беспощадно.

Мацек испытывается в ситуации, когда долг патриота — защитника отечества перестает быть мотором его действия. Родина свободна — настала весна мира. Но командиры АК, по приказу которых Мацек стрелял вчера в немцев, сегодня приказывают стрелять в поляков коммунистов. Мацек прожил войну солдатом. Он прекрасно знает, что приказ есть приказ, что армейская дисциплина — условие успеха в схватке с лютым врагом. Но приказ об убийстве партийного секретаря Щуки Мацек исполнять не хочет. Его одолевают сомнения.

«Пеплом и алмазом» Вайда развивал тему поколения, начавшего исторические действия до того, как способно было осознать их смысл и возможные последствия. Это еще один вариант идеи о всеобщности антифашистского Сопротивления, о врожденном, действенном патриотизме, о романтической концепции солдатского долга как высшего призвания — концепции, получившей распространение не только в художественном творчестве, но и в сформированном им националь-

ном самосознании. Об этом уже была речь в связи с фильмом «Хубаль».

Герои «Канала» — безупречные солдаты — подчинились преступному приказу. Их конец трагичен. Смерть героев и «возвышена» торжественным колокольным перезвоном в финале картины, и ужасна. Место гибели отряда Задры соответствует фактографии исторического Варшавского восстания, но в структуре фильма ему придан оценочный смысл. Герои «Канала» умирают, задушенные зловонием городской клоаки. Финал фильма дает основание для множества толкований. В нем можно увидеть потрясающий образ надругательства над человеком. Столь же справедливо расценить его как яростный протест против войны. Произведение искусства, «Канал» обладает как бы поливалентностью и легко подключается ко многим системам размышлений. Для наших рассуждений существенно, что антипатические средства изображения гибели отряда в «Канале» содержат моралистический смысл: это смерть-возмездие.

Смерть Мацека Хелмицкого в «Пепле и алмазе» по смыслу и средствам повторяет картину конца персонажей «Канала». Он умирает от глупой, случайной пули на городской помойке, среди нечистот и отбросов, над ним каркает воронье, но постепенно омерзительный хаос их криков сливается в мерный далекий звук невидимого поезда. Над ним, как мелодия ветра за окном, на третьем звуковом плане фонограммы вырастает полонез Михала Огинского «Прощание с родиной». Торжественный и печальный мотив выполняет здесь ту же функцию, что погребальные колокола в «Канале». Он воздаст почесть подвигу патриота и воина.

Конец похожий, но герои разные. Персонажи «Канала» не знали сомнений. Через весь фильм «Пепел и алмаз» проходит тревога нерешенной мысли, несовершенного самоопределения.

Мацек не дорос до зрелого выбора, главного принципа для себя не нашел — он исполнил преступный приказ, но, совершая убийство Щуки, знал, что это злодеяние и отныне на нем вина нескрываемая.

Чувство вины — не в психологии человека-песчинки. Осознание ответственности за выполнение чужого приказа выдает самостоятельность отношения к миру. Трагедия Мацека состоит в том, что он обладает данными героя, а становится преступником. Фильм Вайды в качестве основного объясняющего фактора выдвигает фактор объективный — преобразующуюся реальность, саму динамическую материю истории, требующую новых реакций и связей.

Идейный заряд «Пепла и алмаза» устремлен от военной и антифашистской проблематики к проблематике исторического переустройства жизни. Верховная мысль «Пепла и алмаза», зарождавшаяся в кругу традиции, прошедшая по верху военно-исторической проблематики, устремлена к заботам социального преобразования жизни. На примере этого фильма, как и близкого к нему по идеям, герою и поэтике «Пейзажа после битвы», видно, что антифашистский фильм обнаруживает тенденцию в превращении фильма о социалистическом строительстве.

Редкая художественная активность протагониста «Пепла и алмаза» определила удивительный, несколько необычный статус этого героя не только в массовом сознании, но также и в кинематографических интерпретациях. Мацек как бы преодолел свою эстетическую природу и из образа превратился в жизненный прототип. В широком зрительском мнении «прототип» имел черты, жесты, повадки Збигнева Цибульского, чья актерская судьба была и озарена светом этого шедевра и в определенном смысле парализована им. Не только зрители, но и критики требовали от Цибульского «продолжения» Мацека, другие роли принимали с трудом и неохотно, идентифицируя себя с Мацеком и только с Мацеком. Это достаточно типичный случай актерской популярности, содержащей подспудное требование тиражирования черт и судьбы главного персонажа исполнителя. Похожие случаи описаны исследователями механизмов актерской славы — Эдгаром Мореном в книге «Звезды», Энни Паталасом в «Социальной истории звезд», ярче всего Андре Базеном в статье

«Жан Габен и его судьба». Здесь не было бы смысла затрагивать проблему, если бы «мифологизация» Цибульского публикой не сопровождалась повторными кинематографическими обработками образа Мацека Хелмицкого. Этих повторов множество. Сам Вайда, как уже сказано, сделал авторскую копию героя и основной ситуации в «Пейзаже после битвы». Уход от Боровского, за который критиковалась эта экранизация, был вызван сближением с Анджеевским «Пепла и алмаза».

Одна из рецензий на картину «Никто не зовет» (1960) называлась «Если бы Мацек остался жив...». Действие этого фильма разворачивается в первые послевоенные дни где-то на западных землях Польши, в момент, когда «хаос промежутка» только-только начинает обнаруживать контуры мира. Атмосфера и фон тут чрезвычайно подвижны и беспокойны. Их беспокойством заряжен герой фильма — вчерашний аковец, выполнивший какое-то террористическое задание своих командиров и бежавший как от них, так и от расплаты. Режиссер К. Куц и сценарист Ю. Хен абсолютизируют жажду жизни и гнет вины — психологические доминанты образа Мацека Хелмицкого, но изымают своего героя из социальных и идеологических связей.

В «Темной реке» (1973) действует герой, партитура чувств и поступков которого также повторяет линию действий Мацека, с той только разницей, что у него другая социальная прописка. Варшавский студент Хелмицкий в фильме Вайды представлял интеллигенцию, Генек в картине Сильвестра Шишко — крестьянин.

Ни фильм Куца, ни тем более «Темная река» не достигают уровня правды и художества, определенного в польской культуре «Пеплом и алмазом». Упоминание этих картин в заключение статьи об антифашистских фильмах использовано как нагляднейшее подтверждение мощной центробежной силы этих произведений.

Искусство атаковать

На встрече членов редколлегии «ИК» с авторским активом отдела зарубежных кинематографий

В редакции «ИК» состоялось совещание авторского актива журнала, посвященное актуальным вопросам исследования зарубежного кинематографа.

В работе совещания приняли участие ведущие киноведы, сотрудники Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства, Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Министерства культуры СССР, Всесоюзного государственного института кинематографии, кинокритики и журналисты, работники редакции — В. Баскаков, Г. Богемский, В. Божович, И. Вайсфельд, Т. Ветрова, Е. Викторова, Е. Карцева, А. Катунин, Ю. Комов, А. Кукаркин, А. Медведев, Л. Мельвиль, М. Нечаева, Л. Новикова, Т. Проскурникова, К. Разлогов, Н. Савицкий, Р. Соболев, О. Суркова-Шушколова, Р. Юренев.

Вел встречу член коллегии Госкино СССР, главный редактор журнала «Искусство кино» Е. Сурков.

В кратком вступительном слове Е. Сурков охарактеризовал основные тенденции кинопроцесса в странах капиталистического Запада, обнаруживающие непосредственную связь с современной международной обстановкой и идеологической борьбой в сфере художественной культуры.

Как показывают события последнего времени, отметил Е. Сурков, принципиальный и последовательный внешнеполитический курс Советского Союза, Программа мира, выдвинутая на XXIV и XXV съездах КПСС, энергично претворяемая в жизнь нашей партией и государством в тесном сотрудничестве с братскими странами социалистического содружества при поддержке всех прогрессивных и миролюбивых сил, вызывают возросшее сопротивление империализма, прежде всего реакционных правящих кругов Соединенных Штатов Америки, делающих ставку на возврат к «холодной войне».

В создавшихся условиях, подчеркнул выступавший, идейно-политическое противоборство на мировом экране становится все более острым и напряженным, что настоятельно диктует повышение ответственности советского киноведения и кинокритики. «Новая ситуация, — сказал Е. Сурков, — вовсе не требует кардинальной перестройки всей нашей работы,

которая, в общем, велась правильно и плодотворно. Однако сейчас нам надо действовать более решительно, занимая более четкие позиции по самым главным, корневым вопросам идейно-политической борьбы в киноискусстве».

Р. Юренев, Г. Богемский, А. Кукаркин, К. Разлогов обратили внимание участников встречи на некоторые новые явления в современном буржуазном кинематографе, свидетельствующие о заметном усилении реакционных антигуманистических и антисоциалистических тенденций.

И. Вайсфельд особо остановился на проблеме так называемого «коммерческого кино», которое ныне все шире используется буржуазной пропагандой в ее попытках дискредитировать принципы и достижения реального социализма, ослабить антиимпериалистическое, национально-освободительное движение в различных частях света, замедлить и подавить развитие демократической национальной культуры, в первую очередь — в молодых независимых государствах Азии, Африки и Латинской Америки.

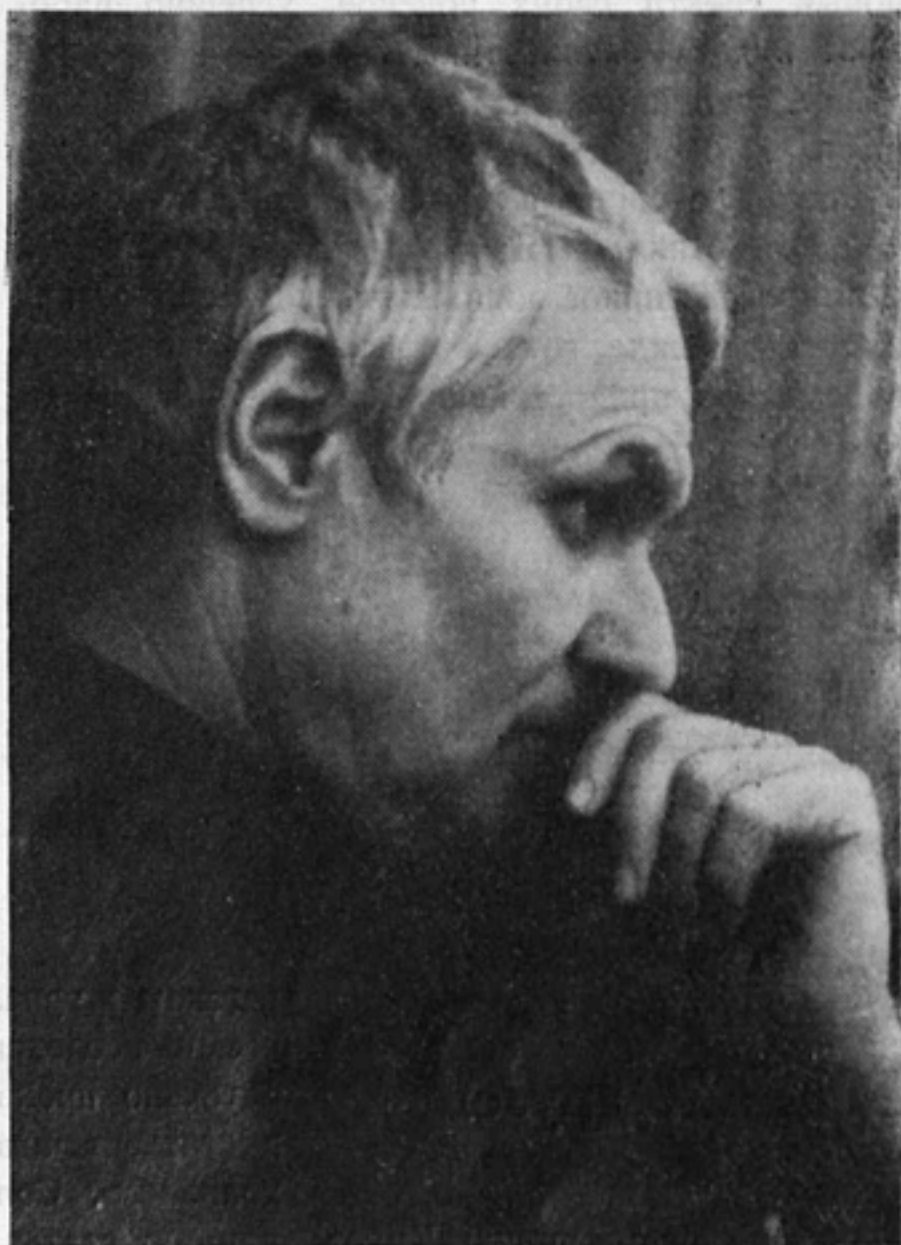
В. Баскаков, Е. Викторова, В. Божович и другие участники совещания, проходившего в деловой атмосфере, при высокой активности собравшихся, отметили своевременность и важность инициативы редакции «Искусства кино», организовавшей встречу киноведов и критиков, специализирующихся в области зарубежного кинематографа, — именно в тот момент, когда общественно-политическая обстановка в мире и характер кинопроцесса в западных капиталистических странах повышают актуальность исследований и публицистических материалов, посвященных как отдельным фильмам, появляющимся в кино США и европейских кинематографиях, так и главным тенденциям в творчестве западных кинематографистов, отражающих в своих лентах наиболее острые, злободневные проблемы действительности. Указывая на наличие ряда новых феноменов в зарубежном киноискусстве, проявившихся на рубеже 70-х и 80-х годов, и сложность протекания идеологической борьбы на экране, обострившейся в результате изменений международного политического климата и активизации реакционных сил, выступавшие анализировали работу по освещению различных аспектов мирового кинопроцесса на страницах журнала «Искусство кино», высказавшись в поддержку ее основных направлений; одновременно на обсуждение был поставлен перечень тем, на которых сегодня необходимо сосредоточить основные усилия отечественного киноведения и кинокритики, назывались проблемы, нуждающиеся в дополнительной углубленной разработке.

В заключение Е. Сурков от имени редакционной коллегии «Искусства кино» сердечно поблагодарил собравшихся за участие в работе совещания и высказал уверенность, что состоявшийся обмен мнениями будет способствовать дальнейшей активизации их деятельности по изучению круга проблем, связанных с развитием зарубежного кинематографа в современных условиях.

Ретроспектива Миклоша Янчо

В Москве прошла ретроспектива фильмов венгерского режиссера Миклоша Янчо, организованная Союзом кинематографистов СССР. Ее обширная программа, демонстрировавшаяся в течение трех месяцев, включала картины, созданные Янчо за полтора десятилетия творческой деятельности: «Завязка и развязка», «Так я пришел», «Без надежды», «Звезды и солдаты», «Тишина и крик», «Сирокко», «Агнец божий», «Народ еще просит», «Любовь моя, Электра», «Венгерская рапсодия», «Аллегро барбаро». На закрытие ретроспективы прибыла делегация кинематографистов Венгрии в составе Миклоша Янчо, драматурга Дьюлы Хернади и оператора Яноша Кенде, сотрудничающих с Янчо. В Союзе кинематографистов состоялась встреча делегации с представителями советской кинематографической общественности, посвященная обсуждению двух последних по времени работ Миклоша Янчо — «Венгерская рапсодия» и «Аллегро барбаро», составляющих начало задуманной режиссером кинотрилогии на материале венгерской истории XIX—XX веков (работа над завершающей частью с условным названием «Концерто по-венгерски» еще продолжается).

В обсуждении приняли участие советские режиссеры, киноведы и кинокритики; вел встречу секретарь правления СК СССР А. Караганов.



Режиссер Миклош Янчо

В своем выступлении на обсуждении и в беседе с корреспондентом «ИК» Миклош Янчо выразил благодарность Союзу кинематографистов СССР за организацию ретроспективного показа, подчеркнув важность регулярного взаимного ознакомления венгерских и советских кинематографистов с творчеством друг друга и исключительную полезность откровенного дружеского обмена мнениями с советскими коллегами по актуальным проблемам развития кинематографии Венгрии и СССР. Отвечая на вопрос относительно нынешней ситуации в венгерском кино, Янчо отметил, что несмотря на определенные экономические сложности, в первую очередь связанные с ограниченной численностью национальной аудитории, кинематографисты Венгрии снимают примерно 20 игровых полнометражных фильмов ежегодно, постоянно расширяя тематический и жан-

ровый спектр своих поисков, успешно работают в документалистике, создают интересные ленты, специально адресованные молодому зрителю.

Говоря о своих взглядах на мировой кинопроцесс, Миклош Янчо высказал убеждение, что прогрессивное киноискусство сегодня, как никогда прежде, готово к выражению сложных и глубоких представлений о мире и человеке,

к воплощению на экране философских идей огромной важности; что же касается фильмов, над которыми работает он сам вместе со своими товарищами по искусству, то они, по выражению Янчо, всегда содержат «послание к зрителю», основной смысл которого — вера в необходимость и возможность изменить мир на социалистических началах.

Н.С.

Советское кино глазами друзей

Польский ежемесячник «Кино», постоянно уделяющий много внимания советскому кинематографу, напечатал о нем ряд интересных материалов в своей ноябрьской книжке за 1979 год.

Четыре публикации посвящены нашим классикам. Ежи Коссак в статье «Эйзенштейн и современное художественное сознание» (это доклад автора на научной сессии «Сергей Эйзенштейн — художник и мыслитель», прошедшей в апреле прошлого года в Варшавском Институте культуры) рассматривает новаторство режиссера в свете современного эстетического опыта. Тадеуш Щепаньски опубликовал переписку Эйзенштейна и известного психолога Вильгельма Рейха (впервые напечатанную в со-

ветском журнале «Социологические исследования») и основательно прокомментировал ее в статье «Эйзенштейн и психоанализ». Солидный научный аппарат статьи включает ссылки на архив режиссера в ЦГАЛИ, на работы Г. Козинцева, И. Аксенова, И. Вайсфельда, Н. Зоркой, Л. Козлова, Вяч. Иванова. В исследовании «Исторические драмы Эйзенштейна» Зигмунт Махвиц анализирует соотношение поэтики фильмов «Александр Невский» и «Иван Грозный» с языком современного кино.

Анджей Колодыньски выступил с большой статьей «Вертов: энтузиазм и камера», в которой рассматривает жизненный и творческий путь режиссера — летописца и певца социалистических преобразований.

В разделе «Из зарубежных журналов» помещен обзор материалов о В. М. Шукшине,

напечатанных в «ИК», 1979, № 7.

Данута Стамбурска в статье «Советская дискуссия о стиле» подробно излагает и комментирует дискуссию, проведенную «ИК» в 1978 году.

В разделе «Наш иллюзион» напечатана статья Збигнева Питеры «Иван Мозжухин и массовая культура в России». Известный польский киновед, один из лучших знатоков дореволюционного и советского кино, рассматривает творчество Мозжухина как новаторское явление не только русской, но и всей европейской кинокультуры.

В подготовке материалов номера принимали участие: Е. Левин, Т. Сергеев, П. Шепотинник.

Семен Днепров

Фронт в тылу врага

Часть вторая

Возмездие

Берег Северного моря. Песчаные дюны, поросшие лесом. На полянах, под зелеными маскировочными сетями стоят, задрав к зениту боеголовки, ракетные комплексы ФАУ-2. Вытянулись в строю солдаты и офицеры ракетных расчетов.

Солнце медленно опускается в море...

...На значительном удалении от боевых позиций, под землей, в комфортабельно оборудованном командном пункте сидит, развалившись в большом кожаном кресле, рейхсмаршал Геринг.

Здесь же командир ракетного подразделения генерал Метц, рейхскомиссар по производству и эксплуатации ракет группенфюрер Каммлер, группенфюрер Вольф, генерал Дорибергер, конструктор ФАУ-2 фон Браун и другие.

Геринг берет микрофон, с чувством начинает:

— Доблестные солдаты, офицеры и генера-

лы рейха! Наступает долгожданная и торжественная минута...

Репродукторы разносят речь Геринга над ракетными позициями. В сумерках сурово и мрачно выглядят сами ракеты, суровы и мрачны лица солдат в строю.

— Мы обрушим неотразимый и мощный удар, — продолжает Геринг, — на головы наших противников — надменных саксов и поставим их на колени! Поздравляю вас с этим радостным днем! С нами — бог! Хайль Гитлер!

Геринг закончил, оглядел присутствующих — каково впечатление? — и передал микрофон Метцу.

— Внимание! — выкрикнул Метц в микрофон. — Расчеты, слушай мою команду: объявляю пятиминутную готовность!..

Солдаты торопливо снимают с ракет маскировочные сети. Из-за облаков появляется луна, и в свете ее серебром отливают мощные корпуса ФАУ-2.

На командном пункте Геринг что-то пьет из большого бокала. Волнуются фон Браун и Дорибергер. В репродукторе раздается голос: «Пятиминутная готовность всеми расчетами принята!»

— Объявляю трехминутную готовность! — командует Метц.

«Трехминутная готовность принята!» — снова прозвучало из репродуктора.

— Всем расчетам в укрытие! — командует Метц.

«Все расчеты находятся в дотах», — отзывается репродуктор.

Метц смотрит на циферблат часов, потом на Геринга. Тот величественно кивает...

— Пуск! — кричит в микрофон Метц.

И в то же мгновение раздался оглушительный грохот. Над позициями взметнулись столбы огня, и все заволело дымом и тучами пыли...

Ракеты дрогнули, поднялись и, словно кометы, оставляя за собой огненные хвосты, устремились в небо.

Геринг протянул фон Брауну обе руки:

— Поздравляю вас, Браун! Это великолепно!..

О к о н ч а н и е. Начало см.: «Искусство кино», 1980, № 5.

— Это самый радостный день в моей жизни, — широко улыбнулся Браун.

— Хайль Гитлер! — Геринг поднял бокал. — За наше чудо-оружие! За победу!..

Голос из репродуктора: «Господин рейхсмаршал! Докладывает генерал-майор Шмидт. По данным с наших наблюдательных пунктов на побережье, в море и в воздухе, из тридцати стартовавших ракет ФАУ-2 к Лондону подлетают шестнадцать. Восемь взорвались в воздухе. Четыре упали в море. Две не вышли из пусковых установок...»

Геринг резко повернулся к фон Брауну:

— Что это значит? Саботаж или недомыслие? Вольф! Разберитесь с этим...

Хроникальные кадры осени 1944 года.

Наступление советских войск в Румынии, Югославии и Болгарии. Жители освобожденных городов и сел радостно встречают советские танки.

Тяжелые бои в Карпатах.

Подготовка наступления в Польше. Колонны пехоты и танков движутся к фронту по трудным осенним дорогам.

Бои в Прибалтике. Окруженная группировка немцев отчаянно сопротивляется.

Бои в Карелии и на севере Кольского полуострова.

Выход Финляндии из войны.

Приезд в Москву для переговоров венгерской делегации.

Продвижение войск союзников в Италии, Франции и Бельгии.

Все кадры демонстрируются на экране небольшого просмотрового зала. Присутствуют Сталин, члены Политбюро, Антонов и некоторые военные, среди них начальник главного разведывательного управления. Сталин, утонув в глубоком кресле, внимательно следит за экраном.

Голос диктора: «Общее стратегическое положение фашистской Германии к осени 1944 года уже не вызывает сомнения в исходе войны, однако гитлеровцы продолжают отчаянное сопротивление, цепляясь за каждый рубеж, каждый населенный пункт, каждую крепость...»

Снова идут кадры трофейной хроники.

Гитлер принимает асов люфтваффе.

Новые самолеты сходят с конвейеров подземных заводов.

Атаки Лондона ракетами ФАУ-2.

Приказ Гитлера о тотальной мобилизации. Выступление Геббельса перед формированием фольксштурма — стариками и подростками.

Голос диктора: «Они хотят выиграть время, оттянуть конец всеми средствами, чтобы скрыть следы чудовищных преступлений против человечества...»

Хроникальные кадры — лагерь уничтожения в Майданеке.

Голос диктора: «Польско-советская чрезвычайная комиссия установила, что в лагере Майданек только в печах крематория было сожжено свыше шестисот тысяч человек, на кострах в кремповецком лесу — триста тысяч, в двух старых печах — свыше восьмидесяти тысяч; в самом лагере возле крематория сожжено не менее четырехсот тысяч человек».

Когда зажигается свет, люди в зале молча сидят, подавленные увиденным и услышанным. Медленно поднимается Сталин и, ни на кого не глядя, выходит из зала...

Помешивая ложечкой в стакане с чаем, Сталин неслышно ходит вдоль стола, за которым сидят те, кто был в просмотровом зале.

— Оттянуть конец войны, чтобы скрыть преступления? — говорит он как бы про себя. И качает головой: — Нет, товарищи. Гитлер хочет выиграть время, чтобы выиграть всю войну. Он надеется на разногласие между союзниками, но больше всего он рассчитывает на новое оружие. Военная наука развивается по тем же законам диалектики, и рано или поздно количество накопленных знаний в военной области должно перейти в новое качество. Мы, я думаю, накануне такого скачка...

Присутствующие разошлись. Сталин, отпив глоток остывшего чая, возвращается к своему столу. Резко поворачивается к начальнику разведки:

— Докладывайте, что там произошло у полковника Млынского.

— Фашисты успели эвакуировать боевые ракеты с полигона «Близна», товарищ Сталин, — поднялся тот. — Отряд понес значи-

тельные потери. Погиб комиссар отряда. — Генерал немного помедлил.

— Ну, продолжайте.

— В управлении есть мнение, что полковник Млынский... устал. Три с лишним года в тяжелых условиях в тылу врага...

Сталин молчал, раскуривая трубку, и начальник ГРУ продолжал:

— Может быть, есть смысл заменить полковника Млынского. Для пользы дела и в его же интересах.

— А кто же сейчас не устал? — сказал задумчиво Сталин. — Где находится Млынский?

— Часть его отряда с помощью чехословацких и советских партизан оборудует постоянную базу в Рудных горах. Сам полковник Млынский находится примерно здесь, на стыке границ Польши, Чехословакии и Германии, и оставшейся после боя частью отряда движется в направлении новой базы.

— Значит, захватить ракету не удалось, — сказал Сталин.

— Задача его отряду была поставлена очень трудная, товарищ Сталин, — сказал Антонов. — И выполняется в целом успешно...

— У вас другое мнение? — Сталин снова повернулся к начальнику ГРУ.

— Работа, действительно, выполнена большая. Уничтожена база подготовки летчиков-смертников. Захваченный Млынским генерал Форст дал ценные показания о тактике применения ракет, что значительно сократит время и средства на борьбу с ними...

— Вот с этого и надо было начинать. Продолжайте.

— По данным, полученным от полковника Млынского и подтвержденным другими источниками, основное производство ракет ФАУ-2 гитлеровцы сосредоточивают в концлагере «Дора», неподалеку от Нордхаузена. Сюда же эвакуируется ракетный завод из соляных копей «Величка». ФАУ-2 — баллистическая ракета. Максимальная дальность полета — триста двадцать километров. Скорость — пять тысяч километров в час...

— Защиты от такого оружия пока практически нет, — сказал Антонов.

Сталин только кивнул, как бы соглашаясь с ним, потом повернулся к начальнику ГРУ:

— Полковник Млынский имеет большой опыт работы в тылу врага, умело координирует свои действия с партизанскими отрядами, связан многими нитями с нашими зафронтowymi разведчиками и антифашистским подпольем. Заменить его сейчас — это значит нанести большой ущерб делу. Как вы могли прийти ко мне с таким необдуманном предложением?..

Начальник ГРУ опустил голову.

— Товарищ Антонов, — сказал Сталин, — передайте полковнику Млынскому от меня лично...

На небольшой площадке, спрятанной среди скал, видны палатки, занесенные снегом. Двое бойцов, стоя друг над другом на отвесной скале и коченея от холода, держат в руках антенну, конец которой тянется к маленькой палатке.

Здесь Катя Ярцева принимает радиogramму, записывая цифры непослушными от холода пальцами. Млынский забирает исписанные Катей листки. Лицо его небрито, осунулось.

Ерофеев держит котелок со снегом над двумя самодельными плошками, в которых еле теплятся хилые огоньки.

Бондаренко грызет сухарь.

Голос за кадром: «Полковнику Млынскому. Всем бойцам и командирам отряда особого назначения».

Шумский, который лежал, укрытый с головой, откидывает шинель и приподнимается... Бондаренко перестает хрустеть сухарем...

Голос за кадром: «Ваше мужество и упорство в достижении цели служат достойным примером для каждого воина Красной Армии».

В большой палатке раненый приподнимается и отстраняет руку Ванды.

«Ваши жертвы были не напрасны...»

Другой раненый, который сматывает биит с распухшей руки, замирает, прислушиваясь...

«От имени Ставки выражаю вам благодарность и свою уверенность в том, что и в дальнейшем вы проявите такую же волю, храб-

рость и умение. Желаю вам сил, здоровья и успехов. Сталин».

...Ветер яростно швырял в лица пригоршни колючего снега. Растянувшись цепочкой на узкой тропе, отряд пробивался вперед.

А рация продолжала работать, и голос за кадром звучал: «Центр — Млынскому. Примите срочные меры для проникновения на объекты лагеря «Дора» с целью срыва или хотя бы замедления производства ракет...»

Сменяя друг друга, бойцы разгребали сугробы саперными лопатами. Носилки с ранеными волоком переправляли через трещины, и раненые молчали, стиснув зубы, преодолевая боль.

Голос за кадром: «Необходимо как можно скорее добыть чертежи ракет и технологию их производства...»

Снег прекратился, пошел холодный дождь. «Организуйте сбор данных о способах транспортировки и местах хранения ракет и горючего для них. Установите, с привязкой к местности, предприятия, вырабатывающие взрывчатые вещества для ракет...»

Дождь перестал, но в ущелье, куда втянулся отряд, такой густой туман, что не видно, куда опускается нога.

«Продолжайте также настойчивые поиски сведений о складах с компонентами для производства оружия, основанного на расщеплении ядер урана...»

Наконец отряд выбрался из ущелья. Туман рассеялся, даже солнышко проглянуло. Издалека доносились звуки перестрелки...

«В своей работе больше опирайтесь на партизан и немецких антифашистов. Если вам понадобятся отдельные люди или подразделения, дайте заявку...»

Солнце спряталось за вершины гор. В лесу, куда втягивался отряд, было уже сумрачно.

Голос за кадром: «Ваш выход из Польши в Чехословакию прикроет отряд подполковника Караваева...»

Полковник Млынский, выбритый и подтянутый, обходил расположение лагеря в сопровождении майора Хвата и Ерофеева.

Лагерь был хорошо укрыт на склоне горы, поросшей лесом. С одной стороны он был защищен отвесными скалами, с другой — глубокой пропастью, на дне которой серебрилась горная речка. Лошади, повозки, артиллерия, полевые кухни и землянки для личного состава — все это было спрятано под густыми кронами елей и сосен, под маскировочными сетями и навесами, покрытыми дерном.

Был теплый и ясный денек. Люди после долгого и трудного перехода приводили себя в порядок, отдыхали, стирали белье, чистили оружие.

Около большой землянки грелись на солнышке раненые. Некоторые попытались подняться навстречу полковнику, но тот поднял руку:

— Отдыхайте, товарищи. Как настроение?

— Боевое, товарищ полковник...

— Как на курорте...

Млынский и Хват спустились в землянку, а Ерофеев раскрыл кiset, к которому сразу потянулось несколько рук:

— Дай, сержант, закурить твоего табачку.

— А то в грудях свербит от этого мха.

— Что слышать-то около начальства? Скоро Гитлеру башку свернем?

— Слышь, Ерофеич, а правду говорят, тут где-то пуп Европы?

— Во, доперли-то...

— Пупа не видал, не знаю, — улыбнулся Ерофеев. — А вот вылезли мы, ребята, надо прямо сказать, из такого места, что и назвать при женщинах неудобно.

Раненые захохотали, а медсестра улыбнулась и погрозила кулачком:

— Ох, Ерофеич, смелый ты на язык, когда Кати Ярцевой нет...

...В большой землянке на нарах тесно лежали раненые. Ирина Петровна шла впереди полковника по узкому проходу.

— Товарищ полковник, — позвал один из раненых. — Извините, я с жалобой... на докторшу... Она отправляет меня собирается на Большую землю. Это ж до конца войны не вернусь! А я с первого дня в отряде. Я не согласный! Никуда не поеду.

— Лежи, Василенок, спокойно. Я твою жалобу учту...

— Спасибо. А то она... на Большую землю...
 — А вы последнюю новость слышали, товарищи? — вмешался Хват, давая возможность Млынскому и Ирине Петровне уйти в ее закуток, отгороженный дощатой перегородкой. — Наши войска освободили Белград — столицу Югославии!

— Ура!

— Вот это лучше всяких таблеток, товарищ майор!

Едва зайдя в закуток, Ирина Петровна прижалась к груди Млынского.

— А мне кому жаловаться, Иван? Я тоже не хочу уезжать...

— Это вопрос решенный, Ирина. В отряд уже назначен новый хирург. Майор Инаури.

— Этого ты мог и не говорить. Женщина?

— Не знаю, — улыбнулся Млынский.

— Никуда не поеду! — Она отстранилась, серьезно сказала: — Ваня, не хочу уезжать...

Лагерь отряда. В землянке штаба.

— Командир чехословацкого партизанского отряда имени Яна Жижки капитан Гонуляк, — представился Млынскому высокий офицер.

— Командир советского партизанского отряда старший лейтенант из танковых войск Нечипоренко! — лихо щелкнул каблуками второй, в кожанке и папаше с красной звездочкой, и поправил маузер в деревянной кобуре...

— Ну, здравствуйте, хозяева Рудных гор! — Млынский поочередно обнял Гонуляка и Нечипоренко. — Спасибо за гостеприимство...

— Хорошим людям у нас всегда рады, — улыбнулся Гонуляк.

— Дождались наконец... — Нечипоренко вдруг отвернулся и вытер ладонью глаза.

— Ну что ж, просвещайте, товарищи. — Млынский сел за стол, развернул планшет.

— Выполняя ваше предварительное задание, — начал первым Нечипоренко, — мы тут ползали по горам и кое-что обнаружили. Подземный завод в городе Фридштадт. Выпускает танки. В городке Тропау, тоже под землей, расположен завод по выпуску корпусов и других агрегатов для ракет ФАУ...

— Отлично, — Млынский наносил данные на карту.

— И у нас имеется кое-что, — сказал Гонуляк. — В городе Корцен — это недалеко от границы с Чехословакией — делают двигатели для ракет. Там у нас есть знакомые...

— Неплохо для начала... — сказал Млынский и добавил, не оборачиваясь: — Гасан...

И осекся. С полминуты молчали все. Наконец Млынский, вздохнув, продолжил:

— Виктор Сергеевич, надо прошупать подходы к этим объектам, установить прочные связи с разведчиками, выведенными в Остраву и Прагу. Да и в Берлине пора закрепляться основательнее, вы как думаете?

— Я думаю, — сказал из-за спины Ерофеев, ставя на стол большой казан, над которым вкусно дымился парок, — надо подкрепиться зайчатинной, а потом и с Берлином разберемся...

Вольф в своем кабинете внимательно изучает какие-то документы. Звучит тихая музыка. Неслышно входит Крюгер.

— Краков на проводе, группенфюрер.

— Занге? Хайль Гитлер! Как идет эвакуация?.. Все ликвидировать, всех... Тебе что, мало шлепков за последнюю партию продукции? Пришли мне материалы обо всех, кто посещал особую зону «Величка»... И копии их удостоверений.

Вольф кладет трубку, устало вытирает глаза.

— Крюгер, доставьте мне личные дела всех членов комиссий, которые проверяли особую зону «Величка» и лагерь «Дора».

— Слушаюсь.

— И смените пластинку. Вы что, оглохли?

Пластинка давно шипела. Крюгер подошел к окну, отодвинул портьеру и сменил на проигрывателе пластинку. Все нарастая, зазвучала вагнеровская увертюра к «Тангейзеру»...

В вагоне берлинского метро битком. Среди усталой публики — серой и молчаливой — за специальной отгородкой несколько простых украинских женщин в платочках с нашивками «Ост» на стареньких пальто. Но глаза и лица у них веселей, чем у немцев.

У самых дверей — инженер Кюиль. Он яв-

но нервничает. Смотрит в стекло, где отражаются пассажиры, не наблюдает ли кто за ним. Поезд замедляет ход. Кюнль поправляет шляпу, надвигает ее на глаза...

Толпа выносит Кюнля из метро на улицу. И здесь он замечает Карасева в форме майора вермахта, стоящего около газетного киоска. Встретившись взглядом с Кюнлем, Карасев поворачивается и идет не спеша по улице. Переходит на другую сторону. Оборачивается: за Кюнлем, кажется, нет наблюдения.

Карасев подходит к остановке трамвая. Кюнль останавливается. Кроме них, здесь только пожилая женщина с ребенком.

Подходит трамвай. Пропустив Кюнля вперед, Карасев прыгает на подножку, когда трамвай уже трогается...

Карасев и Кюнль стоят рядом на пустой площадке трамвая. Оба смотрят на убегающие назад рельсы.

— Простите, что потревожил вас, но есть несколько неотложных вопросов... Какие заводы, кроме заводов Льежа, производят жидкий кислород? Запомнили? Это несложно. И второе: из каких лагерей, по преимуществу, направляют рабочую силу в «Дору»?

— Это очень трудно, но я постараюсь, — вяло отзывается Кюнль.

— Счастливо...

Осень. Небольшое кафе на берегу озера в предместье Берлина. Пустынно. Неподалеку останавливается машина Карасева.

За никелированной стойкой дремлет толстуха, на секунду приоткрывает глаза, равнодушно смотрит на Карасева...

Он сел у окна. Из подсобного помещения вышла Гелена.

— Пиво и монетку для автомата.

Гелена порылась в кармашке фартука, положила на стол монетку и направилась к стойке.

Карасев пошел к телефону. Вернувшись, сказал подошедшей Гелене:

— У вас никогда не болели зубы, фроляйн Гелена?

— Нет, слава богу. Пожалуйста: все тридцать два целехоньки, один к одному...

— Как это ни печально, но вам придется пойти к зубному. Фридрихштрассе, десять. Поликлиника доктора Фрибе. — И добавляет тихо: — Передать на словах... К Млынскому из Москвы прибывает инженер-подполковник фон Бютцов. Необходимо устроить его на строительство объектов особого лагеря «Дора» в Нордхаузен. Запомнила? Это несложно...

На краю лесной поляны стоят повозки. Зябко кутается в шинель Ирина Петровна. Млынскй рядом молчит, покашливает Ерофеев.

— Запаздывает, — говорит подошедший Хват, тревожно поглядывая на светлеющее небо.

Наконец послышался ровный гул мотора. Бойцы побежали вдоль поляны, зажигая сложенные заранее кучи хвороста. Костры четко обозначили посадочную полосу.

Самолет коснулся земли колесами на дальнем конце поляны и побежал, поднимая пыль и сухие осенние листья...

Первым, плотно затягивая пояс кожаного пальто, из самолета вышел Семиренко. Млынскй даже растерялся от неожиданности.

— Ну, здравствуй, Иван Петрович. — Семиренко обнял Млынского и трижды расцеловал. — Не ожидал?

— Нет... Здесь никак не думал встретиться...

— А я вот прилетел. Здравствуй, крестница, — обнял Семиренко Ирину Петровну, а затем Хвата: — Здорово, подполковник.

— Майор, товарищ секретарь... — смутился Хват.

— Подполковник, мне лучше знать. Тем более что я уже не секретарь обкома, а бери, брат, выше...

— Ну да? — сказал Млынскй.

— Вот тебе и «ну да»... Здорово, Ерофеич! Живой?

— А что мне сделается?

— Рад снова видеть тебя.

— Я тоже...

Тем временем по трапу самолета спустились высокий подполковник и смуглый майор с узкими медицинскими погонами.

— Подполковник Канин Федор Федорович, — представил Семиренко. — Твой новый

заместитель по политической части... Майор Инаури Зураб. Назначен к тебе командиром медсанроты... А тебя, красавица, — Семиренко снова обнял за плечи Ирину Петровну, — заберу с собой. Хватит, отвоевалась... Тут еще к тебе несколько специалистов. — Семиренко указал Млынскому на группу людей, которые разгружали из самолета какие-то ящики под присмотром Озерова и Шумского.

Последним по трапу сошел высокий подтянутый человек в офицерской шинели без погон и в шапке-ушанке. Четко подошел к Млынскому, щелкнув каблуками, отдал честь и доложил по-немецки:

— Инженер-подполковник Фридрих фон Бютцов. Прибыл в ваше распоряжение.

Ерофеев толкнул в бок Хвата:

— Так это ж... старый знакомец! Ах, мать его за ногу! Харю наел на казенных харчах, сразу и не узнаешь.

Млынский протянул Бютцову руку:

— Я рад, что вы так четко определили свое место в борьбе с фашизмом.

— Я тоже рад нашей встрече, господин полковник. Я много думал о наших с вами беседах тогда, зимой...

— Тьфу, черт! — сплюнул в сердцах Ерофеев. — Может, они еще целоваться будут?

— Тихо, старик! — одернул его Хват.

— Что — тихо? Видал, небось, как они с нашими пленными! А этот, как с парада, сука недобитая.

— Ерофеев! — позвал Млынский. — Проводи гостей и позаботься, чтобы их разместили как следует и накормили... Ты что?

— Слушаюсь... — тихо сказал Ерофеев и кивнул вновь прибывшим: — Пошли...

Семиренко усмехнулся, глядя им вслед:

— Бурчит старик?

— Кипит, как самовар, — улыбнулся Млынский.

— Не может привыкнуть к виду живого немца, — сказал Хват.

— А придется, — сказал Семиренко серьезно и обернулся к Канину: — Это твоя забота, замполит. Священная ненависть нашего народа к фашистским захватчикам не должна быть слепой. Помните, что сказал Верховный: гитле-

ры приходят и уходят, а народ Германии остается...

Лукиянов подводит верховых лошадей.

— Не разучился еще? — с улыбкой спрашивает Млынский.

Семиренко засмеялся и лихо вскочил в седло...

На пологом склоне, как в амфитеатре, прямо на осенней траве сидят командиры Особого отряда и командиры партизанских соединений. За столом президиума: Семиренко, Млынский, Канин и представитель чехословацкого партизанского движения.

— Да, гитлеровцы приходят и уходят, а народ Германии остается, — говорит Семиренко. — Это надо помнить, товарищи, и разъяснять бойцам и партизанам... Сейчас, на последнем этапе войны, на пороге мира, как никогда необходимо сплочение всех антифашистских сил Европы, чтобы исключить всякую, даже самую малую возможность возрождения фашизма и новой войны!.. Разрешите от имени Центрального Комитета нашей партии, от имени Главного штаба партизанского движения передать вам, товарищи командиры Красной Армии и братья партизаны, пламенный привет и пожелания дальнейших успехов в борьбе с заклятым врагом всего человечества — с фашизмом! Да здравствует солидарность трудящихся всех стран! Да здравствует победа!.. Ура!

Все встали и зааплодировали. Дружное «ура» раскатилось над поляной и эхом отдавалось в горах и ущельях.

В домике-штабе отряда тесно и шумно. За столом на почетном месте сидят Млынский и Ирина Петровна, рядом — Семиренко. Возле Млынского — свободное место, на столе оловянная кружка, накрытая ломтем хлеба с кусочком сала, — это место Алиева... Дальше сидят подполковник Канин, подполковник Хват, представитель штаба чехословацких партизан, Озеров, Шумский, Катя Ярцева... Здесь же новый доктор майор Инаури и два прибывших из Москвы офицера. У многих на груди новенькие награды.

Встает Семиренко:

— Товарищи! Предлагаю первую чарку выпить за тех, кого нет сегодня с нами, за наших товарищей.

Все встали. Взгляды устремлены на кружку, накрытую ломтем хлеба.

Гонуляк потянулся чокаться, но Нечипоренко молча остановил его.

Хват снял свой орден, положил его в кружку.

— Разрешите второй тост?

— Подожди, — остановил его Семиренко, — успеешь награды обмыть. Сегодня, понимаешь, боевые товарищи прощаются. И не просто товарищи.

— Разрешите, Николай Васильевич, сам скажу, — поднялся Млынский. — Други мои боевые! Жизнь у нас суровая, и счастье, может, и не ко времени, но оно пришло... И у меня опять есть семья — Ирина, Мишутка там в Москве... И скоро будет еще прибавление... сын или дочь. Война есть война, и свадьбы у нас, как вы сами понимаете, не было. Так вот, сегодня я всех вас считаю своими... нашими то есть гостями.

— Горько, — сказал Семиренко.

— Горько, горько! — поддержали его.

Ирина Петровна встала и, смущенно улыбаясь, поцеловала Млынского.

Подошел Ерофеев.

— Люблю я вас обоих... Можно я тебя расцелую, дочка? Можно, товарищ полковник?

— Можно, старый ворчун.

— Ну, не такой уж я старый. — Ерофейч разгладил усы, поцеловал Ирину Петровну и Млынского. Потом снял с ремня гранату-лимонку: — Вот, от меня малому, на память... — Он потряс «лимонку», и внутри что-то загремело. — Пустая, горошины там. Пусть играет.

— Спасибо, Ерофейч, — сказала Ирина Петровна. — Спасибо тебе за все!

Ванда тихо подошла к Ирине Петровне, прижалась щекой:

— Не забывают меня...

— Товарищи! — громко сказал Ерофеев. — Попов мы отменили сами, до загса далеко-вато, так что выхода нет — тебе благословлять, секретарь, — повернулся к Семиренко, — чтобы было по закону...

— Ну что ж... — Семиренко был серьезен. — Дело ведь не в бумаге, и свадьба ваша настоящая, по всем человеческим законам.... Так что благословляю вас на долгую и счастливую жизнь!.. Горько!

— Горько! Горько! — подхватили остальные.

Млынский поцеловал Ирину Петровну, и она вдруг заплакала.

— Ты что?

— От счастья, Иван, от счастья...

Ерофеев достал из-за лавки балалайку:

— Раз уж свадьба — так с музыкой!

Отодвинули стол.

И тотчас под балалаечную плясовую в круг вышла Катя Ярцева, повела плечами, подошла к Семиренко. Тот поднялся.

Танцевали темпераментно и красиво.

...В домике, кроме Ирины Петровны и Млынского, никого уже не было. Только из-за двери отчетливо доносился хруст шагов часового, да где-то далеко все еще звучала неугомонная балалайка Ерофейча.

Млынский и Ирина Петровна молчали. Долго. Только изредка нежно касались друг друга...

В самолете Ирина Петровна обходила раненых.

— Держись, казак. Первый раз в самолете?

— Ага...

— Я тоже.

Ей помогали второй пилот и офицер, сопровождающий Семиренко. Сам он сидел у окна, и когда Ирина присела рядом на минутку, улыбнулся ей:

— Ну, что глаза такие грустные? Война идет к концу, скоро увидите...

— Да, да, конечно...

В салон вышел штурман.

— Пролетаем линию фронта, товарищи. Будьте внимательны.

Он прошел в хвост самолета, похлопал по плечу стрелка, крикнул:

— Вася, смотри в оба!

Ирина Петровна, услышав стон, подошла к раненому. И тут самолет сильно трянуло. Она взглянула в иллюминатор: черной тенью проскочил немецкий истребитель. Потом мелькнул

еще один, на крыльях которого бились желтые огоньки трассирующих очередей.

Ирина увидела, как истребитель с черными крестами вспыхнул и, оставляя шлейф дыма, камнем пошел к земле. И тут же их транспортный самолет задрожал всем корпусом, в салон полетели куски обшивки, раздались крики и стоны раненых.

Самолет резко пошел на снижение. Один из моторов задымил.

Самолет удалось все же посадить на неубранное льняное поле.

Летчики, Семиренко с молоденьким лейтенантом и Ирина Петровна, задыхаясь в дыму, подтаскивали раненых к дверям, а там их принимали подбежавшие солдаты. Семиренко кричал Ирине:

— Уходи! Слышишь! Я приказываю!

Она лишь головой качала в ответ.

Немецкий истребитель прошел на бреющем над распростертым на земле транспортным самолетом и прошел его длинной очередью. Семиренко подхватил обмякшую Ирину Петровну, выволок ее из самолета, отнес к деревьям.

Она уже не видела, как задымил и упал немецкий истребитель, как вспыхнул и взорвался транспортный самолет. Она уже не видела ничего.

Семиренко держал ее голову на коленях, гладил ее волосы и плакал, размазывая слезы по черному от копоти лицу...

Рассветало. Млынский подошел к палатке, укрытой маскировочной сетью. Часовой отдал честь.

— Разрешите? — спросил он по-немецки, откидывая полог.

— Да, да, пожалуйста. — Подполковник Бютцов, в чистой белой рубашке, поверх которой натянута на плечи широкие подтяжки, в галифе и хромовых сапогах стоял с кожаным несессером в руках у раскрытого чемодана. — Прошу прощения...

Отложив несессер, он надевает китель. Теперь он в полной форме немецкого подполковника инженерных войск со всеми нашивками и орденами. Млынский даже головой покачал невольно, так он преобразился: подтяну-

тый и слегка надменный прусский офицер.

— Я готов, господин полковник.

— Волнуетесь?

— Да, разумеется. Я часто вспоминаю нашу первую встречу зимой. Я спросил тогда: сохраните ли вы мне жизнь, если я все расскажу. Но дело было не в этом. Я не сказал бы ни слова, если бы верил до конца в правоту того дела, которому служил.

— Теперь вы работаете для будущего Германии.

— Да, я верю в Германию, верю в мой народ, который сейчас опутан чудовищной ложью фашизма. Теперь я знаю, что долг каждого немца не дать нацистам утянуть за собой Германию в пропасть. Так думают многие офицеры. Позавчера в Москве я встречался с фельдмаршалом Паулюсом... К сожалению, было очень мало времени... Послезавтра я должен прибыть в часть.

— Желаю удачи, Бютцов. Пожалуйста, постарайтесь выжить. Такие люди, как вы, будут очень нужны послевоенной Германии.

Когда он вышел из палатки, солнце уже позолотило снежные вершины гор.

Приблизился Шумский. Он был в плащ-палатке, из-под которой была видна немецкая форма.

— Я готов, товарищ полковник.

— Добре. — Млынский посмотрел на часы. — До границы вас доведет Гонуляк, а там встретит Карасев. Его разведгруппа обеспечит ваше внедрение и связь со мной. Вам придется залезть прямо к черту в зубы... и выйти оттуда живым.

— Я постараюсь, товарищ полковник.

— Вы теперь командир второй разведгруппы. Обдумывайте каждый шаг, внедрение Бютцова обратно в вермахт стоило Центру большого труда...

Гонуляк, Хват, Канин и несколько партизан, собранных в дальнюю дорогу, ждут на краю поляны. К ним направляются Млынский, Шумский и Бютцов, за которым сержант Косых несет добротный кожаный чемодан.

— Эх, выпить бы на дорожку, — шутит Хват.

— А вот, — протягивает подошедший Ерофеев баклажку. — Родничок под той скалой обнаружил. Водичка вкусная и холодная, аж зубы ломит.

Хват, отпив глоток, передает баклажку Млынскому. Тот, попробовав, одобрительно кивает и возвращает баклажку Ерофееву. Поколебавшись секунду, Ерофеев протягивает ее Бютцову:

— На, хлебни и ты на дорожку.

— Данке шён.

И пока подполковник неторопливо, маленькими глотками пьет холодную воду, Хват, шутливо нахмутив брови, наклоняется к Ерофееву:

— Не отравлена?

— Я полбаклажки выпил и ничего, — пока живой, — бурчит Ерофеев. — А к вам все одно никакая зараза не пристанет.

Группа вместе с Бютцовом уходит. У самого поворота Шумский прощально машет Млынскому.

А Ерофеев вдруг увидел, что к ним, спотыкаясь и чуть не падая, бежит Катя Ярцева. Он шагнул ей навстречу, и в сердце что-то защемило.

— Беда, Ерофенч... непоправимая... — задыхаясь от слез, проговорила Катя. — Ирина Петровна...

Млынский повернулся к ним, словно кто-то его толкнул. В глазах его застыли страшная боль, и мольба, и надежда...

Тихие улочки Веймара. Виллы за аккуратными заборчиками и газонами, запорошенными первым снежком.

В сером «хорьхе», на заднем сиденье, подполковник Бютцов. Перед ним — мощная фигура шофера. В зеркальце над лобовым стеклом отражается его лицо. Это Шумский.

Бютцов приспустил разделявшее их стекло и сказал:

— Нах линкс... налефо...

Бютцов, глядя в окно, улыбнулся: тихая улочка с особняками, отступившими от нее за зеленые палисадники, была на месте. И шутман у поворота узнал подполковника и козырнул, улыбаясь приветливо.

— Стоп, — сказал подполковник.

Машина остановилась у трехэтажного особняка за лужайкой, огражденной стриженным кустарником.

Подполковник подождал, пока шофер — не очень ретиво — вышел и открыл ему дверцу. Глянув на темные окна дома, он легко избежал по ступенькам на крыльцо и толкнул незапертую дверь.

Шумский, достав из багажника чемодан, пошел следом.

В просторной прихожей было тихо и пусто. Бютцов заглянул в кабинет и сразу увидел отца, вернее, его седую массивную голову, едва возвышающуюся над спинкой глубокого кресла.

— Папа!

Старик вздрогнул. Книга упала на ковер. Обернувшись и увидев сына, старый фон Бютцов стал медленно подниматься.

— Фридрих... мой мальчик. Хорошо, что ты нашел время навестить нас, сынок...

Подполковник помог ему. Они обнялись. А в дверях уже стояла старая их служанка. Острый подбородок ее дрожал, в глазах сверкали слезы. Подполковник нагнулся и поцеловал ее дряблую желтую щеку.

— Здравствуйте, фрау Эльза...

— Я знала, что вы вернетесь, Фридрих! — сказала Эльза, вытирая глаза.

За ее спиной Бютцов увидел Шумского, спокойно ждавшего в прихожей.

— У меня к вам маленькая просьба, Эльза: покажите шоферу, куда поставить машину, и накормите его. Только учтите, он — русский.

— Что-о? — глаза старой служанки сразу стали сухими и круглыми.

— Не бойтесь, он не кусается.

Надменно вскинув подбородок, Эльза вышла, прикрыв за собой дверь.

...Вечером сидели у камина в гостиной, пили кофе. Старый фон Бютцов — в кресле, укрытый пледом, жена подполковника Инга — молодая красивая женщина, их сын Йоган — двенадцатилетний мальчишка, нарядившийся по случаю приезда отца в полную форму «гитлерюгенда», с пряжкой на поясе и кинжалом.

Подполковник подбросил пару брикетов в затухающий камин. Выпил рюмочку ликера и откинулся в кресле. Было тихо и мирно, и ничто не напоминало о войне, кроме, пожалуй, карты Европы, на которой красным шнуром была отмечена линия фронта. Вошла Эльза и, встретившись с подполковником взглядом, спросила:

— Простите, Фридрих, этот... русский... ночевать будет в доме?

— Есть свободные комнаты? — спросил подполковник.

— Есть, — сказал старый Бютцов. — Комната садовника и шофера, комната истопника в подвале. В доме теперь полно пустых комнат.

— Пусть ночует в подвале, — сказала Инга.

— Папа, ты много убил русских? — спросил Йоган.

Подполковник, едва не поперхнувшись, растерянно посмотрел на сына. Выручил старый Бютцов:

— У тебя примитивные представления о войне, Йоган.

— Сегодня ночью, — торжественно сказал Йоган, сжав рукоять кинжала, — я убью одного русского!

— О, господи, — вздохнула Инга.

Старый Бютцов поднялся. Погасил аккуратно сигарету:

— Пошли спать, вундеркинд. Я расскажу тебе кое-что о войне... Спокойной ночи, мой мальчик. Спокойной ночи, Инга. — И, поцеловав сына и невестку, старик уводит Йогана из гостиной. — На войне у каждого свои обязанности, твоя обязанность — хорошо учиться...

Йоган обернулся в дверях и, щелкнув каблуками, вскинул руку:

— Хайль Гитлер!

— Спокойной ночи, — сказал подполковник. Наконец они остались одни.

— Я ужасно соскучился, — сказал подполковник, накрыв своей крупной ладонью изящную руку жены.

— Почему ты не писал так долго? Ты даже не предупредил, что приедешь.

— Не мог. Меня внезапно вызвали в Берлин. Я думаю, за новым назначением...

— Боже мой! Неужели на фронт?

— Вряд ли.

— Иногда мне бывает так страшно, что жить не хочется, — сказала Инга.

Подполковник промолчал, прислушиваясь к тишине в доме, потянулся к шнуру торшера и выключил свет.

...Шумский не спал. Запрокинув руки за голову, он смотрел на зарешеченное оконце под потолком, за которым серел рассвет...

Серый «хорьх» стоял на том же самом месте, где недавно Карасев-Деннерт оставлял свою машину, — рядом с кафе в дальнем пригороде Берлина.

В окнах кафе дважды промелькнула Гелена. Вышел Бютцов. Шумский выскочил из машины, открыл дверцу. Бютцов сам сел за руль.

— Все в порядке, — сказал он. — К десяти я должен быть в строительном управлении войск СС.

Обычные фанерные шкафы, столики, аккуратно застеленные бумагой, занавесочки на окнах. Даже герань на подоконниках. А за занавесочками решетки — служебное помещение концлагеря.

За одним столом сидел немецкий офицер, за другим — с пишущей машинкой — писарь из заключенных, с лоснящейся мордой.

Подполковник Бютцов стоял в ожидании у дверей. Офицер сказал писарю по-русски:

— Займись им, Николаев. — И по-немецки Бютцову: — Что он натворил?

— На шоссе вдоль Потсдамерзее машину обстреляли какие-то люди. Шофер повел себя подозрительно. По-моему, он нарочно снизил скорость...

— Около озера? Правильно, где-то там скрываются бежавшие из лагеря поляки. Ну что ж, вы поступили разумно, господин подполковник, что привезли его нам.

— Иди сюда, — подозвал меж тем Шумского писарь. — Стань здесь. Опустит руки. Смотри на меня. Отвечай. Картуз сними, сволочь! Фамилия?

— Луний.

— Имя?

— Иван.

— Тебя что, за язык тянуть?

— Федорович...

— Я могу уехать? — спросил подполковник.

— Конечно, — сказал офицер. — Распишитесь вот здесь, пожалуйста.

Фон Бютцов расписался и вышел из кабинета начальника лагеря, лишь мельком взглянув на Шумского.

— Нашел его карточку? — спросил офицер у писаря.

— Нет, господин лейтенант!

— Болван! Найти! А пока заведи новую. И — в шестой ревир.

— Слушаюсь.

...Писарь вел Шумского через плац, освещенный мощными прожекторами с вышек. Узкие, как бойницы, окошки барачных корпусов были темны и безжизненны. Слышен был хруст шагов и лай собак.

— Ну ты и фраер голубой, — усмехнулся писарь. — Быть на воле и вернуться обратно... Знаешь, что такое шестой ревир? Оттуда одна дорога — в печку.

— Вы этого не допустите, Каминский.

— Что?! — Писарь остановился. — Откуда знаешь мою фамилию?

— Идем, идем.

— Откуда знаешь мою фамилию, сволочь?

— Оттуда...

— На пушку берешь?

— О суде над предателями и изменниками Родины в Харькове — родной ведь ваш город? — могу рассказать с подробностями...

— Что тебе нужно?

— Это вам нужно, чтобы я выбрался из шестого ревира и при случае мог рассказать, где надо, что бывший баталер одесского полуэкипажа и мелкий жулик Роман Каминский сделал одно доброе дело.

— Кто ты такой?

— Подумайте.

— Здравствуйте, подполковник. — Невысокий, рано лысевший господин с холеным лицом вышел из-за стола навстречу Бютцову, прибывшему в особый лагерь «Дора». — Семья? Надеюсь, все живы и старший фон Бютцов по-прежнему полон здорового скептицизма?

Уважаю независимые умы стариков. Отличный был архитектор ваш отец...

— Благодарю. Слава богу, в семье все по-прежнему.

— Прекрасно. А теперь перейдем к делу. Согласно распоряжению фюрера, увеличивается объем работ по строительству новых объектов в особом лагере «Дора», и потому мы очень нуждаемся в толковых инженерах. У меня о вас довольно лестные отзывы, надежные рекомендации. Но специфика нашей работы требует особого внимания к людям... Прошу. — Он указал подполковнику на стул и раскрыл папку с документами. — До декабря сорок третьего года вы служили в штабе генерал-инспектора инженерных войск... В конце декабря ненадолго исчезли...

— Я был тяжело контужен при нападении партизан на поезд, доставлен в госпиталь без сознания...

— Да, да, ваши документы и вещи нашлись потом... в чемодане. Как долго вы пролежали в госпитале?

— До марта.

— Это соответствует выписке из истории болезни. К сожалению, полевой армейский госпиталь номер сто восемнадцать в июле в полном составе попал в окружение в Белоруссии, и мы не имеем возможности запросить архивные данные.

— Если вы не доверяете мне... — Бютцов встал.

— Ну-ну, обиделись, как ребенок. Горе с вами, интеллигентами. Отбросьте амбиции, подполковник. У вас будут слишком широкие полномочия в «Доре», чтобы мы не сделали хотя бы формальной проверки.

Млынский стоит на горе. Идет мокрый снег. В долине под ним раскинулся маленький немецкий городок Корцен.

Лицо полковника сурово и неподвижно, как высеченное из камня. Чуть в стороне стоят Канин и Хват. Командиры партизан Гонуляк и Нечипоренко. Здесь же Ерофеев, Бейсембаев, Озеров...

Мимо проходят, спускаясь к городку, отряды партизан, роты красноармейцев.

Млынскі раскрывае планшэт.

— Операцыя пачнецца роўна ў шэсць трыццаць. К гэтым часу вашы людзі ў Корцэне, Гонуляк, ужо павінны блакіраваць комендатуру і кантору фабрыкі. Ваш атрад, Нечыпоренка, перакрывае і кантраліруе дарогі. Атадыць будзе апошнімі па сігналу зялёнай ракеты.

— Ясна.

— Капітан Бейсембаев прыкрывае мінероў Озерава.

— Есць!

У горад ворваліся з двух бакоў.

Бойцы Бондаренка і партызаны Гонуляка забросалі гранатамі комендатуру.

Група Бейсембаева, прыкрываючы мінероў, пранікла да сценам фабрыкі. Гранатамі взорвалі варота, ворваліся ў казармы ахоўнага батальона, драіліся врукопашную штыком і прыкладом.

Мгеладзе білі з пулемета па кантраціруючым эсэсовцам. Млынскі молча адратрылі яго і сам прынік да прыкладу «дэгцярева».

Бойцы прарваліся на фабрыку, ў цехі, да складам гатовай прадукцыі, дзе ляжалі сярэбрыстыя корпусы ракет, да жалезнадарожнай станцыі.

Мінероў Озерава велі па цехам завода рабочыя з падпольнай групы Супраціўлення. Быстро закладвалі взрывчатку пад станкі, пад яшчыкі з гатовай прадукцыяй, пад турбіны электрастанцыі, ў склады з корпусамі ракет.

Млынскі сідзеў у варот завода на якой-то бетоннай абломку, перавязываў параненую руку, сцягиваючы бінт зубамі. Падыхлі Хват і Озерава.

— К взрыву ўсе гатова, таварыш палковнік.

— Выводіце людзей з горада.

— Есць!

— Ну, капітан, — Млынскі павярнуўся да Озерава, — пакажы мне сваё хазяйства.

Оны зашлі ў цехі, дзе для адрода глаз дэлаі якую-то мэбэль. Потым спушціліся ў бетонныя падвалы, устаўленыя канвейернымі лініямі для прадукцыі корпусоў ракет.

На адранне горада, ў каменнай сарае мінеры Озерава устаўлявалі взрывныя машыны, тянулі прывода. Дзе-то ў адраленні хлопнуў выстрел, і ў небо взвилася зялёная ракета.

— Отошли, — сказаў Ерофеев.

— Разрэшыце взрываць, таварыш палковнік?

— Я сам...

Старшына-сапер адрал чesць і отошел ў бакоў. Млынскі крутануў ручку взрывной машыны, і раздался грохот.

Над фабрыкай взметнулось пламя, замелькалі абломкі, павалілі чорны дым.

Млынскі снова крутануў ручку, і взлетела на воздух электрастанцыя...

Млынскі скрыпнуў зубамі, покачал галавой:

— Нет... не проходит... нет... — Он посмотрел на Озерава, вздохнул: — Продолжайте, капитан.

В результате смелых, дерзких действий отряда и партизан Корцен был взят: фабрика, электрастанцыя і гарнізон пратывніка уничтожены. На неаольшой плошадзі горада сабраіліся работавшыя на военных аб'ектах узнікі — русскіе, украінцы, беларусы, чехі, словакі, полякі і другіе.

К ним абратілся комиссар отряда подполковник Канин:

— Дорогие соотечественники и наши братья, угнанные в фашистское рабство! В Корцене гитлеровские главари, несмотря на очевидность неизбежного своего поражения, организовали производство нового смертоносного оружия. Мы положили этому конец. Дни фашистской империи сочтены. Героическая Красная Армия одерживает победы на всех фронтах, ломая яростное сопротивление врага, она стремительно приближается к логову фашистской Германии — Берлину. Проводят успешные военные операции и союзники по антигитлеровской коалиции. В этих условиях долг каждого из вас, а также каждого честного немца приблизить день освобождения народов от фашистской тирании, которая принесла им неисчислимые жертвы, лишения и страдания. Мы призываем вас к активной борьбе за полное освобождение народов Европы от коричневой

чумы. Вступайте в партизанские отряды, подпольные группы! Днем и ночью наносите удары по врагу! Час нашей великой победы близок! — закончил Канин под бурные аплодисменты.

Узники восхищались бесстрашными действиями отряда и партизан, радовались успехам Красной Армии, просили принять их в отряд.

Вольф только что вошел в свой кабинет. Не снимая кожаного пальто, только скинув фуражку и стянув перчатки, направился к столу. Крюгер, подхвативший фуражку, остался у дверей.

— Я слышал, заводы в Корцене сильно пострадали...

— Дело дрянь! — сказал Вольф. — Сплошные кучи развалин. Принесите мне кофе... Документы из Кракова прибыли?

— Они у вас на столе, группенфюрер, — ответил Крюгер, включая радио.

Вольф нашел нужную папку. Листая ее, добрался наконец до фотокопий удостоверений всех, кто посещал за последнее время зону «Величка». На удостоверении инженера Кюнля красовалось фото Шумского. Вольф открыл ящик стола, достал личное дело Кюнля. В тщательном сравнении фотографий не было даже необходимости... Вольф стукнул по столу кулаком:

— Кюнля ко мне! Немедленно!

— Инженер Кюнль находится в данное время в командировке в Пенемюнде, — сказал Крюгер.

— Доставить его сюда! Поезжайте сами! Привезите его, Крюгер! Подождите! Прикажете увеличить и размножить эти фотографии. — Вольф вырвал из папки копию удостоверения Кюнля с фотографией Шумского. — Объявите имперский розыск! Шляпа! Старая грязная шляпа этот Занге. Я ему припомню и полигон, и ловушку, и заводы в Корцене!

Бютцов и господин из строительного управления в сопровождении оберштурмфюрера осматривают штольни горы Коншгайн. За ними следует армейский инженер-капитан с равнодушным и сонным лицом.

Здесь работают заключенные, рубят камень ломами и кирками, вывозят на тачках. Все это под присмотром капо из заключенных-уголовников и эсэсовцев. В руках у надсмотрщиков дубинки.

— Римские катакомбы, — ворчит Бютцов. — Все как до рождества Христова...

Рядом надсмотрщики избивают заключенного, который, обессилев, опрокинул тачку.

— Эти скоты работают только из-под палки, — сказал эсэсовец.

— Уложиться в такие сроки, с такими средствами и работниками... Ну и втянули же вы меня в авантюру! Нужны квалифицированные рабочие.

— Где же я их возьму, господин инженер?

— Раз вы не можете найти мне людей, я буду сам отбирать их в лагерях, тюрьмах, строительных батальонах.

— Вы получите все полномочия, подполковник, только, пожалуйста, закончите строительство в срок.

Кюнль стоял посреди кабинета Вольфа, вытянув руки по швам, и глаза его заволокло туманом отчаяния и страха. Похоже, он давно не понимал слов, которые выкрикивал ему в лицо группенфюрер.

— Кто ты?! Кто?! Если ты — Зигфрид Кюнль, то это кто? — Вольф швырнул на стол копию удостоверения Кюнля. — Как попала эта фотография на твое удостоверение, мерзавец? Кто был вместо тебя в зоне «Величка»? Отвечай, ублюдок! Где этот человек? Где ты с ним познакомился? Когда? Когда ты стал предателем?

Наконец Вольф понял, что Кюнль просто не слышит его и вот-вот грохнется в обморок. Он подошел к радиоле, поставил пластинку. Сладкие звуки Глюка наполнили кабинет.

— Сядь, — сказал Вольф.

Кюнль как подкошенный опустился на стул.

— Как зовут этого человека? — уже спокойнее спросил Вольф, показав на фотографию Шумского.

— Не знаю...

— Где ты с ним познакомился?

— В отеле «Монополь»... В Кракове...

— Крюгер!

Крюгер тотчас же вошел, будто стоял за дверью.

— Стенографируйте, — приказал Вольф.

Бютцов и толстый майор идут вдоль строя заключенных. В руках у майора списки. Почти не глядя на заключенных, он тычет в каждого пальцем:

— Слесарь... инженер... учитель...

— Не надо, — говорит за спиной Бютцова эсэсовец, и заключенного выталкивают из строя.

Бютцов замечает Шумского. У того на полосатой робе черный треугольник уголовника.

— Сварщик... токарь... архитектор...

— Фамилия? — спросил Бютцов.

— Мильх. Эдгар. Номер сорок одна тысяча двести тридцать четыре. — Шумский сдернул полосатый колпак, но ни один мускул не дрогнул на его лице. Бютцов проглотил комок, сидевший в горле, и прошел мимо.

— Электрик, — ткнул в Шумского пальцем толстый майор.

Ранним утром отряд Млынского был вынужден ввязаться в бой с карателями.

Млынский из укрытия под скалой наблюдает за ходом боя, грея руки о жестяную кружку с чаем. Рядом — Хват, замполит Канин, Ерофеев и незнакомый нам человек с белыми, как снег, волосами. Из-под накинутой на плечи солдатской серой шинели у него виднеется ворот мундира немецкого офицера.

Чуть подальше — телефонисты и Катя Ярцева с рацией.

Сверху хорошо видны фигурки карателей в белых маскировочных костюмах, с яростным упорством продирающиеся через снег и пулеметный огонь.

— Это они пытаются рассчитаться с вами за Корцен, — говорит седой.

— И за подземный завод в Тропау, и за склады Тухеля... — усмехается Хват. — Долго им придется рассчитываться...

Взрывом на них швырнуло комья земли.

Млынский выплеснул из кружки остатки чая, перемешанного с землей.

— Хват, передай Бейсембаеву, пусть накроет эти чертовы минометы.

— Есть!

— Главное — заманить карателей поглубже в ущелье, — говорит полковник седому.

Катя Ярцева вырвала из блокнота листок с только что принятой радиограммой.

— Шифровка от Фрибе.

Млынский прочел, передал листок Канину:

— Шумский и Бютцов на месте.

— Лихие ребята, — вздохнул Ерофеев.

— Да, — покачал головой Хват. — Я бы не смог, как Шумский. Он же видел в «Величке», в каких условиях заключенные работают на этих заводах. И добровольно пошел на это.

— Характер стальной. Вот майор Воробьев, — Млынский кивнул на седого, — разве скажешь, что он второй год ходит по лезвию бритвы?

— Ну уж по лезвию... — улыбнулся тот.

— Необходимо передать Шумскому в «Дору» взрывчатку и детонаторы, — сказал полковник.

— Взрывчатку можно достать у немцев, — ответил Воробьев. — Я, пожалуй, теперь лучше их интендантов знаю, что где у них лежит. Только вот проклятые компоненты для уранового оружия куда-то спрятали...

— Найдем, — сказал уверенно Млынский. — Операция по передаче взрывчатки очень рискованна. Нужны надежные люди для сопровождения, перемаркированная тара, подлинные накладные...

— Мы с Карасевым сделаем это с немецкой педантичностью, товарищ полковник, — сказал майор Воробьев.

— Я уверен.

Огонь минометов ослаб.

— Молодец Бейсембаев! — сказал полковник.

— Я пойду к Бондаренко, Иван Петрович, — поднялся Канин. — Им туговато приходится.

— Иди, — кивает Млынский. — Скажи, пусть продержатся еще немного. Скоро мы ударим со всех сторон, да так, что отобьем у них охоту бегать за нами.

В штольнях особого лагеря «Дора» шел спешный монтаж оборудования.

Шумский, в черном комбинезоне, каске, с голубой повязкой на рукаве, на которой по-немецки и по-русски написано: «Бригадир электриков», наблюдал за укладкой кабелей на крюках вдоль стен. К нему подошел один из заключенных.

— Ты, бригадир, тут прохлаждаешься, а в нашем реви́ре трети́ сутки электричества нет. Это тебя не касается?

Шумский заметил, что за ними наблюдает заключенный из-за станка, и заорал на подошедшего:

— Я тебе сейчас на морду таких фонарей навешаю, что никакого электричества не нужно будет!

За спиной у него расхохотался рыжий шарфюрер.

— Молодец, Мильх! Из тебя со временем выйдет толк. — Он угостил Шумского сигаретой. Тот отошел, а рыжий шарфюрер вдруг нахмурился: — Постой! Раньше я мог тебя где-то видеть?

— Все может быть, шарфюрер, — пожал Шумский плечами.

...Глухая штольня забита нарами в три этажа. Темно. В сумраке на тряпье копошатся люди-скелеты. По стенам сочится вода. Слышны стоны, кашель, глухие проклятья... У самого выхода, забранного железной решеткой, копается в электрическом распределительном щите Шумский, ему подсвечивает самодельной копилкой Кунц.

— Господин бригадир, — спросил Кунц, — вы получаете посылки с воли?

— Да, иногда, от двоюродного брата.

— А я от невесты. Два раза в месяц.

— Здравствуйте, товарищ Кунц, — Шумский пожал ему руку.

— Здравствуйте, мы давно вас ждем.

— Рыжего шарфюрера надо убрать...

— Постараемся. Осторожная гадина... — Кунц помолчал и добавил с усмешкой: — А про посылки вранье, к сожалению.

Узким и низким тоннелем Шумский и Кунц выбрались в довольно просторное помещение, вырубленное в скале. Шахтерские лампы едва освещали наполненную людьми пещеру. Кунц представил собравшихся:

— Капитан Еловой — руководитель советской группы Сопротивления. Доктор Ян Чипива возглавляет чехословацкий комитет. Ян Побуренный, Збышек Дубинский и Винсент Хейн — представители польского Сопротивления. Поль Басси — от французской секции интернационального комитета. Эдгар Мильх, — представил Кунц собравшимся Шумского, — советский коммунист. Слово товарищу Мильху.

— Дорогие товарищи! Братья! — без паузы начал Шумский. — Красная Армия громит фашистов от Дуная до Вислы. Но мы не можем ждать, пока фашизм рухнет сам. Гитлеровцы отчаянно сопротивляются, прилагают огромные усилия по наращиванию производства «оружия возмездия». Мы с вами должны сделать все, чтобы помешать этому!

— Правильно!

— Товарищи! Надо не только продолжать саботаж на производстве. Мы должны организовать крупную акцию, чтобы сорвать планы по расширению производства ракет...

Офицер гестапо докладывает группенфюреру Вольфу, демонстрируя на небольшом экране документы и фотографии:

— Личность человека, выдававшего себя при посещении «Велички» за инженера Кюнля, установлена. Это Шумский, автомеханик. После посещения зоны исчез, имперский розыск пока не дал результатов...

— И вряд ли что-нибудь даст, — сказал Вольф. — Он давно в Москве, где-нибудь на Лубянке, и с удовольствием вспоминает, как они с полковником Млынским в очередной раз обвели штурмбанфюрера Занге... — Вольф взглянул на Занге, который сидел у окна, виновато понутив голову. — Продолжайте.

— А эта Гелена Цильке, певичка из ресторана «Монополь», пособница Шумского. Отец якобы немец, мать — полька. Двадцать пять лет. Также исчезла. Розыск не дал пока результатов.

— Такая не только Кюнлю голову заморочит, — заметил Вольф.

— Деннерт Эрнст. Капитан ВВС. Числился прикомандированным к краковской метеостан-

ции от штаба авиасоединений. Фотография и особые приметы не полностью совпадают с данными из Кракова. Часто посещал ресторан «Монополь». Пользуясь запросами метеослужбы, мог контролировать все воздушные связи Кракова и близлежащих аэродромов...

Вольф снова взглянул на Занге. Тот нервно выкрикнул:

— Полигон «Близна» и объект «Хайделгер» имели свою метеостанцию!

— Правильно, имели станцию, — согласился с убийственным спокойствием Вольф. — Только ее эвакуировали вместе с полигоном еще в июле. Лучше не выводи меня из терпения, Занге... Ну, Деннерт тоже исчез, и розыск пока не дал результатов, верно?

— Так точно, группенфюрер. К условленному месту встречи с Кюнлем Деннерт больше не выходил. Мы проверили все места, где Кюнль бывал перед отъездом в Краков: ресторан «Медведь», ничего подозрительного не замечено, фроляйн Гертруда Клурфельд, невеста Кюнля, активный член Союза немецких девушек, частная зубоврачебная клиника профессора Фрибе... — При этом имени Вольф невольно потрогал щеку. — Ну, у этого дантиста такая солидная клиентура...

— Копайте, гауптштурмфюрер, копайте как следует, — сказал Вольф и снова потрогал щеку.

В штольне по узкоколейке каждые тридцать минут движутся тяжело груженные составы с корпусами, приборами, оборудованием ракет. В обратном направлении везут укрытые чехлами собранные ракеты ФАУ-2. Повсюду эсэсовцы с автоматами.

За глыбами камня встретились Бютцов и Шумский.

— Взрывчатка получена, — сказал Бютцов. — Вам огромный привет от Млынского. Спрашивают, как вы тут.

— И что вы ответили? — усмехнулся Шумский.

— Что я мог ответить? Как в раю. Или как в аду?

— В общем, как на том свете...

— Я не представляю, как мы переправим на

объект такое количество взрывчатки, — сказал задумчиво Бютцов.

— Это товарищи — из комитета возьмут на себя. Беспокоит другое: ну, взорвем перемычку, спустим в штольни подземное озеро... Станки и оборудование почти не пострадают, а воду откачают быстро. Надо найти другое решение. Я изучил структуры почв: здесь возможны карстовые пещеры, пустоты... Если бы все тут провалилось в тартарары, было бы дело...

— Хорошо. Я подумаю и представлю расчеты, — кивнул Бютцов.

— И надо сделать так, чтобы наши люди не пострадали, — сказал напоследок Шумский.

Серое утро. Метель. Отряд Млынского, растянувшись цепочкой, уходит по горным тропам от преследования карателей.

Плащ-палатки и одеяла, накинутые поверх шинелей, не спасают от лютого холода. Некоторые падают от изнеможения и усталости. Товарищи помогают им подняться...

К Млынскому и Канину подходит Катя, протягивает шифровку.

— Прочти, — говорит Млынский.

— «Поздравляем с уничтожением заводов в Корцене, — читает Катя, — отличившихся представить к награде. Активизируйте поиски складов с компонентами уранового оружия. Согласие на операцию в «Доре» подтверждаем. Антонов».

— Добре. Когда у нас следующий сеанс с Фрибе?

— В двадцать два часа пять минут.

Млынский кивает.

Вечер. Прием пациентов в кабинете доктора Фрибе окончен. Сняв халат, Фрибе подходит к окну, осторожно выглядывает из-за шторы на улицу. Улица пустынна, только на углу стоит черный «оппель». Людей за стеклами не видно, но присутствие их угадывается по огонькам сигарет.

В рентгенкабинете фроляйн Анна достает из тайничка маленькие наушники, разматывает шнуры, втыкает штекеры в замаскированные гнезда, из которых предварительно вынимает фальшивые болты.

Входит Фрибе. Взглянув на часы, вопросительно смотрит на Анну.

— Есть, — кивает она. — Но очень сильные помехи. Жду повторения...

Она пододвигает к себе бумагу и карандаш, начинает быстро заполнять листок колонками цифр.

Звучит голос Млынского: «Прошу организовать прием от Шумского документов чрезвычайной важности. Время и место передачи Бютцов должен согласовать с Карасевым. Наши люди будут ждать его в районе Бадэльстра. Передайте Бютцову для Шумского: Москва согласна прикрыть операцию по взрыву новых штолен объекта «Дора» массированной бомбардировкой в ночь на воскресенье двадцать седьмого. Однако просит начать операцию на час раньше. Млынский».

Передав шифровку Фрибе, Анна сняла наушники.

— Я пойду к Гелене, — сказала она.

— Не спеши, — сказал доктор Фрибе. — Завтра передашь через тайник. После ареста Кюнля за нами, по-моему, начали слежку...

По тоннелю движутся платформы с ящиками. Груз сопровождает охрана во главе с рыжим шарфюрером. Поезд замедляет ход около штольни № 3.

Здесь уже ожидают его прибытия подполковник Бютцов, немецкие инженеры, Шумский и заключенные, среди которых несколько человек, знакомых по совещанию в пещере.

— Наконец-то, — говорит Бютцов, облегченно вздохнув. — Милх! Ставьте людей на разгрузку и предупредите: в ящиках ценное и хрупкое оборудование. За каждый поврежденный или разбитый ящик ответите головой!

— Слушаюсь, господин инженер!

— Осторожней! В штольне сильная загазованность!

Во взгляде Бютцова подтверждение: да, это то, чего мы ждали...

Люди осторожно снимают с платформы тяжелые ящики и, взвалив на плечи, несут в глубину штольни. Изнуренные голодом, они шатаются под тяжестью ноши. Один из заклю-

ченных едва не роняет ящик. Другие вовремя поддерживают товарища, и капитан Еловой тут же заменяет его.

Чем дальше уходят люди в штольню, тем труднее становится дышать.

Рыжий шарфюрер, жадко хватая ртом воздух, таращит глаза...

Во тьме за выступом скалы его ждут двое — Кунц и Поль Басси. В руках у них ломы. Но шарфюрер останавливается.

— Милх! Ты там посмотри, чтобы они аккуратно... Проклятый газ! Дальше не пойду.

— Будьте спокойны, доставим в полной сохранности, — заверяет Шумский.

В глухом забое вскрывают один из ящиков: в нем динамитные шашки, упакованные в оранжевую бумагу.

— Десятикилограммовые, — говорит Еловой. — В каждом ящике восемьдесят килограммов взрывчатки.

— Ну, теперь они убедятся, что мы им не жук на палочке, — улыбается Шумский.

В той самой пещере, где проходило совещание подпольного комитета Сопротивления, Кунц передает Шумскому документы, вынимая их из самодельного несгораемого ящика.

— На этих пленках фотокопии чертежей всех важнейших узлов, схемы систем наведения ракет. Вот описания технологических процессов.

Он снимает резинку, туго стягивающую рулончик бумаги, и она едва не разлетается: так легки листочки, густо исписанные почти микроскопическим почерком.

— Папиросная, — говорит Кунц, — Потрошили сигареты... Другой бумаги не было. И тут все на разных языках: русском, польском, немецком, норвежском, сербском, французском и даже венгерском... Бесценные сокровища.

— Спасибо, товарищи. — Шумский ласково поглаживает ящик.

— Ты только выберись с ними отсюда, — говорит Еловой, положив руку на рычаг взрывной машинки, от которой тянулись электрические провода.

— Постараюсь, — улыбается Шумский.

Под прикрытием групп самообороны заключенные уходили от обреченных штолен наверх, в более безопасные горизонты. Шли молча, строем, поддерживая ослабевших и раненых. Люди с красными повязками указывали дорогу.

...В пещеру вошел Ян Чишпива.

— Наверху воздушная тревога...

— У вас есть часы? — спросил Шумский.

— Ровно два, — сказал Чишпива.

И в это время потолок и стены дрогнули, посыпался щебень, до пещеры докатился отдаленный гул.

— На всякий случай — попрощаемся, — сказал Еловой. — Может, не скоро увидимся...

Шумский и Еловой пожали друг другу руки и обнялись. Потом Шумский обнял Кунца и направился к выходу из пещеры. Обернулся. Кунц на прощание поднял сжатый кулак.

Шумский с железным ящиком и Чишпива вышли.

— Давай, товарищ! Время... — сказал Еловому Кунц.

Тот вдавил и повернул рычаг взрывной машинки... В ту же секунду к отдаленному гулу прибавился новый, более мощный.

...В штольнях рвались заряды, рушились своды, обломки породы заваливали станки, поточные линии, склады оборудования.

Откуда-то хлынули мощные потоки воды и смели все, что уцелело после взрыва — платформы, электровозы, конвейерные линии.

...В пещере все завалило обломками породы. Кунц слабо стонал. Еловой — тоже раненый — выволок его из-под обломков.

Мимо, по штреку, бежали люди. Вода хлюпала у них под ногами. Доносились выстрелы...

...Чишпива и Шумский с трудом шли по штреку навстречу потоку, то по колено, то по пояс в воде. Шумский, потеряв силы, прислонился к стене.

Чишпива подошел, чтобы помочь, и вдруг увидел рыжего шарфюрера, который спокойно смотрел на него и Шумского. В руке у шарфюрера был пистолет.

— Что это у вас? — пальцем показал шарфюрер на железный ящик. — Ну-ка, дайте сюда!

— Бегите, Ян! — Шумский бросил ящик: чеху и кинулся на рыжего шарфюрера. Грохнул выстрел.

...Бютцов свернул за поворот штрека и едва не столкнулся с рыжим шарфюрером, который тащил связанного Шумского.

— Господин подполковник, — сказал шарфюрер. — Я узнал этого типа. Это не Мильх, это Кюнль. Он приезжал в «Величку»... Его обязательно надо доставить в гестапо.

— Как нам отсюда выбраться? — спросил Бютцов.

— Через шахту «Зет». Наши ее еще контролируют.

Бютцов огляделся: вокруг никого не было. Подполковник выхватил из расстегнутой кобуры пистолет и выстрелил шарфюреру в голову. Эсэсовец упал. Бютцов склонился к Шумскому, приподнял его:

— Я вытащу вас отсюда...

— Нет, — Шумский покачал головой. — Документы остались... у Яна... Развяжите мне руки и уходите из штольни, а то ненароком свои же прибить могут. Передайте Млынскому: новых объектов «Доры» больше не существует.

В бункере, за столом совещаний, сидели Гитлер, Геббельс, Борман, генерал-полковник фон Хорн, начальник технической службы министерства вооружений Зауэр, генеральный директор заводов по производству ракет генерал Дорнбергер и группенфюрер Вольф.

— Через несколько недель профессор Хагель закончит работы по монтажу уранового котла, — докладывал Зауэр. — Вскоре у вас в руках будет оружие невиданной разрушительной силы...

— Что скажете вы, Дорнбергер? — спросил Гитлер.

— Последние испытания ракет А-четыре показали, что дальность ФАУ можно значительно увеличить. К сожалению, в связи с наступлением русских в Прибалтике испытательный полигон в Пенемюнде пришлось эвакуировать...

— Вольф, — сказал Гитлер устало, — мне доложили, что в «Доре» коммунисты и сабо-

тажники срывают производство ракет, устраивают диверсии, наведите там порядок.

— Будет исполнено, мой фюрер!

— Слушайте мой приказ.— Гитлер собрал наконец в кулак остатки воли.— Все компоненты для производства атомного оружия и оборудование для изготовления сверхмощных ракет перебазировать в Альпы и продолжать работы до полного их завершения. Генерал-полковник фон Хорн, вы назначаетесь командующим ударной группы армии. Ваша задача: в кратчайший срок построить в горах укрепленный район и удержать его, что бы ни происходило здесь, в Берлине и центральной Германии. Вы меня поняли, фон Хорн?

— Благодарю за высокое доверие, мой фюрер!— ответил, поднявшись, фон Хорн.

— Группенфюреру Вольфу я поручаю организацию транспорта из «Доры» и других объектов, их охрану, включая производство на месте, в Альпах... Кодовое название операции — «Фергельтунг» («Реванш»). Исполнение немедленное.

Фроляйн Анна вошла в кабинет, доктор Фрибе у кресла занимался зубами пациента.

— В приемной группенфюрер Вольф,— сказала Анна.

Фрибе спокойно взглянул на нее поверх очков и продолжал работу. Однако засуетился пациент: он сплюнул, отстранил руку доктора и поднялся с кресла.

— Благодарю, на сегодня хватит, профессор... Я найду в другой раз...— И выскочил из кабинета.

Тут же вошел группенфюрер Вольф в сопровождении Крюгера.

— Здравствуйте, господин Вольф. Пожалуйста,— сказал почтительно Фрибе.

— Процветаете?

— Понемногу...

— Это неплохо всегда, а в наше трудное время особенно,— Вольф опустил в кресло.— Внизу третий, коренной... замучил...

— Придется удалять.

— Долгая процедура?

— Полчаса, минут сорок... Без обезболивания — быстрее.

— Нет уж, благодарю... Только мне надо предупредить... Телефон у вас где?

— Пожалуйста, группенфюрер.— Фрибе открыл двери в рентгенкабинет.

— Уютно,— Вольф оглядел комнату и набрал номер.— Занге! Немедленно поезжайте в тюрьму Моабит и передай мое распоряжение: инженера Кюня привести в порядок. Захватишь его с собой в Нордхаузен.— Вольф заметил, что обитые свинцовой прокладкой двери в рентгентабинет слегка приоткрыты.— Пусть он там поглядит, походит. Может, встретит кого-нибудь из знакомых... Держи его на коротком поводке. Документы получишь у Крюгера и отправляйся в Нордхаузен сегодня же вечером!

Неподалеку от тюрьмы Моабит стоит «мерседес», в машине Карасев и Гелена. Она в шляпке с вуалью. В этой светской даме трудно узнать певичку из офицерского кабаре или официантку из пивной. Карасев в форме майора вермахта.

Наконец из ворот выезжает черная легковая машина. Когда она приближается к «мерседесу», Карасев и Гелена целуются.

Из-за плеча Карасева Гелена видит сидящих в машине на заднем сиденье Занге, еще одного эсэсовца и между ними инженера Кюня.

Карасев разворачивает свой «мерседес» и едет следом.

По случаю воскресенья и хорошей погоды на берегу озера довольно многолюдно. Лед уже подтаял у берегов и сереет посредине озера.

Маршируют отряды «гитлерюгенда» и фольксштурма, хлюпая по грязи. Гуляют пожилые пары, греются на солнышке инвалиды, кое-кто с удочками. Чинно проходят полицейские.

Пожилая добропорядочная пара — Фрибе и фроляйн Анна — сидят за столиком в кафе. Фрибе допивает пиво, фроляйн Анна, оставив вазочку с остатками мороженого, смотрит через окно на воду. К ним подходит Гелена:

— Две марки сорок пфеннигов и талончики на сахар за мороженое для фрау.

Фрибе вздохнул, покачав головой, неторопливо достал бумажник. Тихо сказал:

— Будьте осторожны. У них, возможно, имеются ваши фото. Ко мне больше не приходите. Связь только по телефону и через тайник.

— Благодарю.— И возвращая сдачу, Гелена добавила:— Это срочно для Млынского. Всего доброго.

Фрибе и Анна вышли из кафе.

Неприметный человек в прорезиненном плаще, лениво следивший за поплатками рыбаков, повернулся и поплелся за ними.

Большая комната, разделенная на маленькие кабинки. В каждой — магнитофон и небольшой пульт, за которым сидят молодые женщины в эсэсовской форме. Это аппаратная подслушивания телефонных разговоров.

В одной из кабинок, кроме телефонистки, — группенфюрер Вольф. Он спокоен, курит сигару.

В кабину входит Крюгер и передает Вольфу несколько фотографий, еще мокрых после срочного изготовления. На снимках, в разных ракурсах, авария легковой машины и трупы водителя, Занге, Кюня.

— Трагическая случайность, а?— усмехается Вольф.— Профессиональная работа... Ай да профессор Фрибе!

На пульте щелкают переключатели, телефонистка поправляет звук, и становится отчетливо слышен голос:

— Доктор Фрибе? Доброе утро.

— Доброе утро, фрау фон Типельскирх.

— Я хотела бы перенести свой визит на сегодня.

— Очень сожалею, но сегодня приема не будет.

— Жаль. До свидания, доктор.

— До свидания...

Вольф продолжает разглядывать снимки, этот разговор его не интересует. Крюгер кладет на стол черную папку, перевязанную лентой и запечатанную сургучом.

— Папка с директивами на перебазирова-

ние оборудования из «Доры» не тронута, группенфюрер.

— Да? Значит, они охотились за Кюнем. Не хотели, чтобы Кюнь опознал кого-то в «Доре». Выходит, там кто-то есть: Деннерт или Шумский... Бедный Занге, я так и думал, что он плохо кончит.

— Алло? Можно профессора Фрибе?— доносится из репродуктора.

— Да, да, я слушаю...

— Здравствуйте, доктор. Я от Артура Горста...

— Откуда звонок? Быстро!— тотчас настоявился Вольф.

Голос Фрибе продолжает звучать из репродуктора:

— Скажите мужу, что ему надо очень серьезно следить за своим и вашим здоровьем. Пусть позвонит дяде Фридриху и, как только уладите дела, немедленно уезжайте на юг в пансионат Курта отдохнуть.

— Хорошо. Кстати, он просил передать, что наши общие знакомые никуда не поехали...

Вольф бросил на столик фотографии убитых Занге и Кюня...

— Спасибо. До свидания, девочка,— закончил Фрибе, и прозвучал сигнал отбоя.

— Ну?— Вольф повернулся к Крюгеру.

— Звонили из Бабельсберга по автомату триста двадцать один.

— Оперативную машину туда! Немедленно... Затрещал телефон. Крюгер снял трубку.

— Адъютант группенфюрера Вольфа. Так, минутку...— И опустив трубку, доложил:— Начальник берлинского центра радиоконтрразведки штандартенфюрер Зондерштерн только что получил данные о работе неизвестной радиостанции. Просит разрешения поднять по тревоге батальон и блокировать третий и пятый кварталы по Фридрихштрассе...

— Не надо. Мы сами.— Он встал, положил пистолет в карман.— Едем, Крюгер. Спросим у доктора Фрибе, кому это он советовал беречь здоровье...

Анна только что закончила передачу, когда послышался требовательный стук в двери, а следом за этим громкий голос:

— Откройте! Откройте, профессор Фрибе! У меня острая зубная боль! Откройте! Я знаю, что вы у себя...

Анна с неторопливой аккуратностью убрала в тайник ключ и наушники. Подождла шифровку и фотопленку. Потом поднялась, долго смотрела в глаза доктору Фрибе.

А в дверь барабанили все сильнее.

— Я открою,— сказал профессор.— Все равно сломают двери.

— Прощай,— сказала Анна.

Едва Фрибе повернул ключ, открывая дверь, в приемную ворвались офицеры гестапо с пистолетами в руках. Фрибе вытолкнули в кабинет, отшвырнули к стене. Дверь рентгенкабинета была плотно закрыта.

— Ключ! — заорали на Фрибе. — Где ключ?!

В кабинет в сопровождении Крюгера вошел, улыбаясь, группенфюрер Вольф.

— Ну вот мы и встретились снова, профессор... Общайте его!

Но гестаповцы не успели — хрустнула во рту Фрибе ампула, и доктор стал медленно оседать на пол.

— Цианистый калий... Болваны! — сказал Вольф.— Старого человека не можете взять...

Вольф обернулся и увидел в открытых дверях рентгенкабинета фроляйн Анну. Гестаповцы бросились к ней.

Анна вздохнула, вскинула голову и нажала какую-то кнопку. Раздался оглушительный взрыв. Зазвенели стекла, посыпалась штукатурка, и все заволкло известковой пылью.

Вольф, которого взрывом отшвырнуло к стене, медленно поднимался, вытирая кровь с разбитой губы...

В Рудных горах все замечено глубоким и чистым до голубизны снегом. По тропинке бежит Катя Ярцева, в телогрейке и шапке, из-под которой выбивается непокорная каштановая прядь. Решила срезать угол напрямую к командирской землянке и утонула в снегу.

— Куда тебя черти несут? — помогает ей выбраться из снега Ерофеев.

— Не к тебе, конечно...

— Тогда не спеши, начальство совещается.

— Пустя, у меня срочное радио из Берлина.

— Из Берлина... Тогда проходи.

Млынский поднял голову и нахмурился, словно ждал тяжелой вести.

— Шифровка от Фрибе,— сказала Катя.— Сеанс связи вне расписания, товарищ полковник.

— Читай.

— Сейчас...— Катя шмыгает носом, вздыхает и начинает читать шифровку:— «Первое. Карасева встречайте, как было условлено. Второе. Нами перехвачена директива управления имперской безопасности о подготовке в соответствии с приказом Гитлера перебазирования компонентов для атомного оружия и производства сверхмощных ракет в Альпы, где намечается создание укрепрайона для обеспечения работ по «оружию возмездия». Руководят операциями Вольф и генерал Хорн. Третье. Над нами установлена плотная опека гестапо. Рация Марты законсервирована. Просим передать в Москву — все связи с нами прекращаются. Эта передача — последняя. Прощайте. Анна и Алексей».

Все молчали. Только ветер свистел за дверью.

— У них был сын,— сказал подполковник Канин.— Командир подводной лодки на Севере. Они так и не узнали, что он не вернулся на базу полгода назад...

Млынский повернулся к Хвату:

— Готовь отряд к переходу через границу. Виктор Сергеевич. Нельзя позволить им окопаться в Альпах. Эти фанатики могут утащить за собой в могилу еще сотни тысяч человеческих жизней. Приказ Карасеву и Шумскому: во что бы то ни стало узнать маршрут и время перебазирования. Данные, полученные от Фрибе, передать немедленно в Центр.

В больничной палате, у стены стоит железная койка. На койке лежит рыжий шарфюрер. Голова его перевязана, видны только нос и один глаз. В вену обнаженной руки введена игла, тонкий шланг от которой тянется к капельнице. Шарфюрер без сознания. Дыхание прерывистое, хриплое... Рядом медицинская се-

стра. Она в длинном сером платье с белым передничком и красным крестиком на скрывающей ее волосы накрахмаленной накидке. Тут же стоят группенфюрер Вольф и Крюгер. Оба, вздохнув, выходят из палаты.

В узком коридоре эсэсовцы волокут навстречу им окровавленного человека, в котором с трудом можно узнать одного из активистов антифашистского комитета.

Вольф в сопровождении Крюгера входит в камеру — просторную комнату без окон, с крашенными масляной краской стенами.

Посреди камеры, залитой ярким светом, сидит привязанный к железному стулу Кунц. Два верзила в серых халатах вытянулись при появлении Вольфа. Группенфюрер кивком указал им на дверь. Склонился к Кунцу, произнес доверительно:

— Кунц, вы уже десять лет скитаетесь по лагерям и тюрьмам. Не пора ли взяться за ум? Вы же немец, Кунц, стопроцентный немец. Неужели вам безразлична судьба вашей родины?

— Нет, группенфюрер. Не безразлична,— Кунц тяжело вздохнул.— И я надеюсь... я уверен, что скоро ее очистят от фашистской заразы... от вас.

— Ну-у, ты не доживешь до этого, Кунц. Как член ЦК компартии ты несомненно связан с подпольем. Кто организует диверсии и убийства наших людей в «Доре»? Скажи — никто не узнает об этом, и я найду возможность облегчить твою участь.— Вольф взглянул на Крюгера, и тот подал фотографии Шумского, Карасева и Гелены. Вольф держал фотографии перед глазами Кунца.— Ты знаешь этих людей? Да или нет?

— Сделка не состоится, группенфюрер. Я не предатель,— отвернулся Кунц.

— К утру выбейте из него показания. Если будет молчать, расстреляйте,— сказал Вольф вошедшим в камеру верзилам в серых халатах.

В огромном тоннеле-зале, вырубленном в скале, стоит колонна крытых грузовиков. На них заключенные «Доры» грузят упакованные в ящики станки, приборы, инструменты...

В сопровождении двух эсэсовцев вдоль колонны идут Крюгер, представитель строительного управления СС и подполковник Бютцов.

— Половина машин изношена до предела,— докладывает представитель строительного управления Крюгеру.— У большинства грузовиков необходимо переоборудовать тормозные системы для движения по горным дорогам.

— Завтра к вечеру все работы должны быть закончены,— говорит безапелляционно Крюгер.— Это приказ группенфюрера Вольфа!

Бютцов замечает Шумского, который вместе с другими заключенными вталкивает в кузов грузовика тяжелый продолговатый ящик.

— Вы что, ослепли?!— кричит Бютцов.— Извините, штандартенфюрер...— Он отходит от Крюгера.— Здесь же ясно написано: не кантовать! Кто старший?

— Я!— вытягивается Шумский.

— Милых! Идите сюда!— Бютцов отводит Шумского за высокий борт грузовика.— Сегодня на рассвете расстрелян Кунц... Документы у вас?

— Да.

Шумский незаметно передал Бютцову сверток.

— Надо уходить отсюда,— сказал тот.— У меня в машине тайник.

— Нужен маршрут колонны, Бютцов. Уйти можно только с маршрутом этой проклятой колонны.

Пасмурный вечер. Во дворе, под навесом, стояло несколько легковых машин. Бютцов огляделся вокруг и присел перед радиатором спортивной машины, стоявшей рядом с его серым «хорьхом».

Отошел он от нее как раз вовремя: к машине приближался Крюгер.

Бютцов сел за руль, неторопливо натянул перчатки, а Крюгер тем временем безуспешно пытался завести свою машину.

Бютцов опустил стекло и спросил:

— Вы в город, штандартенфюрер?

— Да... Чертов бензопровод!

— Садитесь, я подвезу.

— Пожалуй,— после секундного колебания согласился Крюгер.

Бютцов вывел машину из ворот лагеря. Охранник только козырнул на прощание.

Крюгер достал сигарету. Бютцов предупредительно щелкнул зажигалкой.

— Три тысячи грузовиков,— сказал озабоченно Бютцов,— и половина нуждается в капитальном ремонте... Непременно попадем где-нибудь под бомбежку.

— Будем двигаться только ночью,— ответил Крюгер.

— А днем? Где мы укроем такую армаду?

— Не волнуйтесь, Бютцов, укроем. Я сам выбирал места для стоянок... Кроме того, передвигаться будем отдельными колоннами. Мы с вами идем в головной.

— Что ж, будем надеяться, все обойдется.— Бютцов помолчал.— Работать становится все труднее и опасней... Нашли, кто убил шарфюрера?

— Убил? К счастью, этому рыжему повезло: он жив, и я думаю, скоро сможет сам рассказать, как было дело.

Бютцов кивнул.

На перекрестке он повернул налево.

— Вы не туда свернули, подполковник...— сказал Крюгер и обернулся...

В тот же момент Бютцов оглушил адъютанта группенфюрера Вольфа рукоятью пистолета.

...Карасев вел машину по автостраде, вглядываясь в туманную вечернюю муть. Неподалеку от стрелки-указателя на Лейпциг он заметил на обочине серый «хорьх». Машина была поднята домкратом, и какой-то человек в офицерской шинели возился с колесом.

Карасев подъехал ближе. У машины стоял подполковник Бютцов. Карасев вышел.

— Вам помочь, господин подполковник?

— Неплохо было бы... Здравствуйте.

— Здравствуйте.

Карасев вынул из багажника чехол с инструментами и тут же сунул туда сверток, протянутый Бютцовом.

— Шумский с вами?

— Остался в «Доре». У меня в машине адъютант группенфюрера Вольфа. Он составлял маршрут колонны. У вас найдется время с ним побеседовать?

Карасев кивнул. И они перетащили связанного Крюгера в машину Карасева.

— Еще увидите Шумского?— спросил Карасев.

— Надеюсь.

— Скажите ему, что мы все... гордимся им. Они отдали друг другу честь.

Первым отъехал Карасев, и скоро огоньки его машины исчезли в пелене тумана.

К воротам зоны Бютцов подъехал как раз в тот момент, когда завывли сирены воздушной тревоги. Солдаты охраны, поглядывая в небо, предупредили Бютцова:

— Машину поставьте в укрытие, господин подполковник.

— Я забыл важные документы в конторе..

— Тогда проезжайте. Поскорее, пока не началось.

На территории зоны было темно и пусто. Отчаянно ревели сирены.

Карасев свернул с автострады на мост, потом — на лесной проселок. Машина забуксовала, но мощный мотор вытащил ее из грязи..

Вскоре из сумрака навстречу мигнули фары. Карасев ответил и подъехал к стоявшему на обочине «фольксвагену». Не вылезая из машины, только опустив стекло, передал из окна в окно сверток и сказал Гелене, сидевшей за рулем «фольксвагена»:

— Положи это в сумку с гранатой...

— Почему так долго?

— Затянулась беседа с одним несговорчивым типом.

— Договорились?

— В общем, да. На границе тщательно проверяют машины и документы, поэтому свернешь на двести восьмом километре. И помни, что я все время сзади. Что бы ни случилось со мной, не останавливайся и не волнуйся. Все будет хорошо.

Дом Бютцова. В дверях своей комнаты, выходящей в холл, стояла служанка Эльза в ночной рубашке и с каменным лицом, молча смотрела, как вошли подполковник Бютцов и человек в полосатой арестантской робе.

Со второго этажа по лестнице спустилась жена подполковника Инга в шелковом пеньюаре. Увидев мужа и Шумского, замерла.

— Приготовь, пожалуйста, ванну, Инга,— сказал подполковник.— Где Йоган?

— Спит...

— Как только проснется, пусть дед уведет его куда-нибудь.

— Хорошо...

— Найди белье и костюм для этого человека.

Инга взяла себя в руки. Она спустилась вниз и, проходя мимо Эльзы, все еще стоявшей в дверях своей комнаты, властно сказала:

— Идите спать, фрау Эльза. Рано еще. Сегодня я вообще обойдусь без вашей помощи.

Эльза захлопнула дверь.

— Выпейте пока немного ликера,— услышали они голос старого Бютцова.

Одетый только в пижаму, он стоял перед неожиданными ночными гостями.

— Извини, отец,— сказал подполковник.

— Не за что. Старики рано встают, я не спал... У меня где-то есть теплая охотничья куртка и вполне приличные сапоги.

— Зря это ты,— устало сказал подполковнику Шумский.

— Я не видел другого выхода...

А на 198-м километре автостреды, у шлагбаума полицейского контрольного пункта, проверяли документы пассажиров и водителей.

Возле будки стоял полицейский «адлер». Через освещенное окно будки было видно, как начальник пункта распекал какого-то толстяка, а тот униженно о чем-то просил.

Машина Гелены была второй от шлагбаума. За ней пристроился «мерседес» Карасева.

Полицейский подошел к «фольксвагену».

— Ваши документы...— Взглянул на водительские права и потребовал:— Удостоверение личности, пожалуйста...

Гелена подтянула поближе сумку, в которой лежали документы и граната, а удостоверение вынула из другой сумочки.

— Выйдите, пожалуйста, из машины,— сказал полицейский, повернулся к будке и замахал начальнику.

Гелена посмотрела в зеркало заднего вида и увидела, что Карасев коротко махнул рукой, словно разгонял дым сигареты.

Машина Гелены вдруг резко сорвалась с места и проскочила под шлагбаумом. Полицейский выхватил пистолет, несколько раз выстрелил в снежную мусть и кинулся к «адлеру».

Карасев тоже тронул машину с места. «Адлер» врезался в бок «мерседесу», помял ему крыло и разбил себе фары.

Подбежал начальник пункта:

— В чем дело?

— В «фольксвагене» женщина, за которую назначено пять тысяч марок,— истерично визжал полицейский.— А этот подставил мне свой катафалк!

— Я видел, что она удирала, и хотел вам помочь...— оправдывался Карасев.

— Садитесь в его машину, Мюллер! Догоните ее! Я позвоню в Плауэн.— Начальник кинулся к будке, а полицейский сел в «мерседес». Но Карасев и не думал ехать.

— Вы что? Издеваетесь, господин майор?

— Поднимите шлагбаум,— спокойно сказал Карасев.

Полицейский нервничал, вглядываясь в туман, клочьями летевший навстречу.

Неожиданно из-за поворота автостреды показалась пара ярких фар. Машина шла прямо в лоб «мерседесу». Карасев прижался к обочине.

— Это наши из Плауэна,— объяснил полицейский.

К остановившейся машине подбежали двое в кожаных пальто с автоматами:

— Кто такие? Документы!

— Блюм! Это я, Мюллер!— сказал полицейский.— Мы преследуем женщину...

— Они преследуют,— усмехнулся один из подбежавших.— Ее здесь и в помине не было.

— Значит, свернула на двести восьмом километре.

— Или на двести десятом. Следуйте за нами!

Карасев закурил и неторопливо развернул «мерседес».

...На горном серпантине шоссе Карасев уви-

дел высоко над лесом свет фар, уходящий все выше и выше. Это был, несомненно, «фольксваген» Гелены. Полицейские, видимо, тоже засекли ее и прибавили скорость. На крутых поворотах визжала резина. Машины заносило, но опытные водители вновь выравнивали их и продолжали упорно взбираться вверх. Форсируя мощный мотор, полицейские нагоняли маленький «фольксваген»...

Карасев до отказа выжал акселератор и нагнал полицейскую машину. Вцепившись взглядом в огоньки стоп-сигналов, он неотступно следовал за ней и, выбрав удобный момент, пошел на обгон слева, прижимая полицейскую машину к пропасти.

Резкий поворот руля, удар, но водитель полицейской машины удержал ее на шоссе. Пассажир Карасева ударился головой о стойку и сник...

Карасев шел вплотную за полицейскими. Раз за раз он попытался выбить их машину с шоссе, но водитель каждый раз уходил от удара. Раздались выстрелы, Карасева ранило в плечо.

Наконец ему удалось на повороте врезаться в багажник полицейской машины. Ее развернуло, и вторым ударом в лоб Карасев сбросил эту машину с шоссе. Однако и «мерседес» швырнуло в сторону, ударило о скалу. Карасев едва успел выпрыгнуть, как машина вспыхнула...

Гелена, следившая в зеркало за погоней, резко затормозила и, развернувшись, помчалась назад.

Карасева она нашла в снегу под скалой. Он попытался подняться, но застонал от резкой боли.

Гелена склонилась над ним.

— Что я тебе говорил? — спросил Карасев сквозь зубы. — Все будет хорошо.

— Молчи, — сказала Гелена и потащила его к «фольксвагену».

Она вела машину по горной дороге.

— Ну, как ты? — повернулась к Карасеву.

— Ленка... Спой мне...

Гелена запела простую народную песенку, которую любят в карпатских селах. Карасев закрыл глаза...

Ранним утром сына подполковника Бютцова Йогана разбудили выстрелы. Мальчик вскочил с кровати и как был — босиком и в рубашке — бросился вниз...

В холле он увернулся от деда, проскочил на кухню и оттуда — в гараж, на выстрелы...

И он увидел: на полу, неестественно вывернувшись, лежал эсэсовец... и еще один, и еще... И Шумский в луже крови возле пробитой пулями машины. Потом он увидел отца... Двое эсэсовцев волокли подполковника за ноги. Китель задрался на голову, и по бетону тянулся бледно-розовый след...

Йоган рванулся к отцу, но рука группенфюрера Вольфа вцепилась ему в плечо.

Весна разлилась цветением садов в долине.

По горной дороге — той самой, по которой гнались за Геленой гестаповцы, — медленно движется колонна крытых грузовиков, растянувшаяся на многие километры. В кузовах — ящики с оборудованием, солдаты и заключенные под охраной. На некоторых грузовиках брезент снят, и над кабинами торчат стволы зенитных пулеметов.

Впереди колонны — бронетранспортер. За ним — две легковые машины. В одной из них — генерал-полковник фон Хорн с офицерами штаба, в другой — группенфюрер Вольф с эсэсовцами.

Натужно режут моторы.

С хорошо укрытого в скалах командного пункта Млынский рассматривает в бинокль приближающуюся колонну. Вот первые машины выползают из-за поворота и упираются в каменный завал.

Млынский поворачивается к радистке:

— Катя, передай Бондаренко: пора...

— Есть! — Катя застучала ключом.

И тут же на ближней горе грохнул взрыв. Взлетели в воздух камни и железо — мост через горную речку позади колонны перестал существовать.

— Добре. Вызывай самолеты. — Млынский расправил под ремнем гимнастерку, натянул поглубже фуражку. — Ну, пошли, Ерофеич?

— Пошли потихонечку, — кивнул сержант, забрасывая на плечо автомат.

Млынскый стал спускаться вниз к дороге, мимо залегших за камнями бойцов, чьи автоматы, противотанковые ружья и огнеметы были нацелены на колонну.

Фон Хорн молча наблюдал из машины, как, не таясь, в открытую, спускались к дороге два человека в советской военной форме.

— Ну, вот и все,— сказал офицер, сидевший рядом с шофером.

— Где мы находимся? — спросил второй.

— Недалеко от городка Югенштадт, — сказал первый.

К машине подошел группенфюрер Вольф. Фон Хорн приспустил стекло.

— Это не американцы, — сказал эсэсовец.

— Вижу.

— Что вы намерены предпринять, господин командующий?

— Этот вопрос я мог бы задать и вам, группенфюрер. Вы же отвечаете за охрану колонны.

— Их тут не может быть много. Надо вступить с ними в переговоры, выиграть время, а я немедленно вызову подкрепление.

— Это было бы неплохо.

— Я отдам приказ подготовить к взрыву спецмашины с компонентами атомного оружия.

— Тоже разумно, Вольф. Действуйте.

Вольф покосился на приближающихся Млынсккого и Ерофеева и отошел от машины.

Навстречу Млынскому вышел офицер, сидевший рядом с шофером. Отдав честь, сказал:

— Полковник Берг. С кем имею честь, и что вам угодно?

— Командир отряда особого назначения полковник Млынскый. Вы окружены. Впереди завал, мост позади вас взорван. Предлагаю во избежание ненужного кровопролития сложить оружие.

Услышав фамилию Млынскый, фон Хорн вытянул шею и смотрел на легендарного русского полковника широко раскрытыми глазами.

Ерофеев добавил ворчливо:

— Сдавайтесь к едреной матери, а то пошнбаем вас, как тараканов с подоконника...

Фон Хорн вышел из машины и теперь в упор разглядывал русского полковника.

— Вы Млынскый? Не может быть...

— Какие у вас есть основания не верить мне, господин генерал-полковник фон Хорн?

Фон Хорн промолчал.

В это время из-за гор вынырнули краснозвездные самолеты и с ревом прошли над колонной.

Солдаты выпрыгивали из грузовиков, разбегались, прячась за камни.

Самолеты разворачивались для нового захода.

— Я вам верю, полковник, — сказал фон Хорн и обернулся к своему офицеру: — Передайте приказ. Сложить оружие, Берг...

В колонне неожиданно грохнули взрывы. вспыхнуло несколько крытых грузовиков. Откуда-то снизу, где бушевало пламя, донеслись проклятия и стоны, беспорядочная стрельба...

Ерофеев направил автомат на фон Хорна. Берг тоже потянулся к кобуре.

— Прекратите панику, Берг! — заорал фон Хорн. — Это Вольф взорвал спецмашины.

И он первый бросил к ногам Млынсккого свой пистолет.

В штаб отряда вошел майор Воробьев и доложил Млынскому:

— Товарищ полковник! Недалеко от нашего городка в горах красноармейцы освободили лагерь вывезенных из нашей страны детей дошкольного возраста, на которых фашисты проводили разные опыты. Страшно смотреть на их изможденные, высохшие, постаревшие лица.

Млынскый вздрогнул, быстро встал, спросил:

— Сколько километров до этого лагеря?

— Километров тридцать — тридцать пять, не больше, — ответил майор.

— Поехали, — проговорил Млынскый и, надев фуражку, вместе с Воробьевым вышел из дома.

...Концентрационный лагерь находился в горах, на широком плато. Он обнесен двухметровым забором из колючей проволоки. Посреди лагеря, на солнцепеке, расположились в ряд десять приземистых деревянных бараков. В них, на сбитых из досок нарах, жили дети, вывезенные из Советского Союза. Рядом большое светлое каменное опрятное здание. Это больница, в которой фашистские «врачи» бра-

ли кровь у детей, проводили на них разные эксперименты. Изможденных детей умертвляли и отправляли в крематорий.

Стоит солнечный день. Набегающий с гор ветерок приносит прохладу. В освобожденном Красной Армией концентрационном детском лагере полным ходом идет работа по санитарной обработке детей. Прямо во дворе солдаты-парикмахеры стригут под машинку слипшиеся, завшивевшие детские волосы. Тут же в специальных автомашинах-банных медсестры и санитары снимают с них лагерные робы, моют, одевают в новую детскую одежду, обувают и направляют на питательный пункт, который расположился у больницы под вековым дубом. Из дымящихся, стоящих в ряд походных кухонь проворные повара черпаками наливали в солдатские котелки вкусный, приятно пахнущий борщ, накладывали в тарелочки гречневую кашу с мясом, клали на нее по ломтику белого хлеба и вручали выстроившимся в ряд к кухням изможденным, прошедшим санобработку детям. Получив обед, они, довольные, отходили в сторону, садились за наспех сбитые солдатами из досок столы и жадно поглощали пищу.

Машина въехала в лагерь, остановилась возле комендатуры. Из нее вышли полковник Млынский и майор Воробьев. Увидев их, к ним подошел стоявший у комендатуры средних лет офицер, и, приложив руку к пилотке, представился:

— Главный врач сангруппы по эвакуации детей подполковник медслужбы Виноградов. Чем могу служить, товарищ полковник?

Млынский поздоровался с ним за руку, ответил:

— Мы хотим осмотреть лагерь.

— Пойдемте, я покажу вам, как издевались над нашими детьми фашистские головорезы, — отозвался Виноградов, и они все вместе пошли по лагерю.

Млынский с болью в сердце смотрел на сидевших, лежавших на земле и бревнах худеньких, бледнолицых, в лагерных робах, с номерными знаками на груди детей, ожидавших очереди на стрижку. Он подошел к ним и спросил:

— Ребята, вы откуда? Из каких городов и сел?

Веснушчатый, лет двенадцати паренек, ласково взглянув на полковника, ответил:

— Я — из Минска, мой папа — партизан. Черноглазая, лет пяти девочка пролепетала:

— Я хочу к маме.

— Как тебя звать? — поглаживая ее по головке, спросил Млынский.

— Наташа, — несмело ответила девочка и расплакалась.

— Успокойся, Наташа, мы найдем твою маму, — проговорил Млынский и стал отходить от них...

Последние бои в Берлине.

Знамя над рейхстагом.

Обугленный труп Гитлера.

Подписание капитуляции в Карлхорсте.

Закопченные стены рейхстага, где рядом с другими расписался Ерофеев: «Ни хрена, дошли! Фашистская Германия разгромлена. Возмездие свершилось. Старшина Ерофеев с Волги».

Внизу стояли, глядя на эту надпись, Млынский, Канин, Хват, Бейсембаев, Бондаренко и Катя Ярцева.

...Возвращались на двух машинах. Пробирались по улицам, объезжая завалы и еще дымившиеся дома. И везде, куда ни глянь, щебень, битый кирпич, стекла и белые флаги. Шли навстречу колонны пленных немецких солдат и офицеров.

В Веймаре было тихо и чинно. Целехонькие виллы прятались в зелени садов.

— Буржуям и тут везет, — сказал Ерофеев. — Уцелели, сучьи дети!

— Ну, я думаю, ненадолго, — усмехнулся Канин.

И тут из подвала одного из домов грохнул выстрел фауст-патрона. Вторую машину перевернуло. Отлетело и покатилося колесо... Шофер был убит, а Ерофеева взрывом отбросило в сторону.

Из первой машины ударили по подвалу автоматные очереди, потом туда полетели гранаты.

Катя Ярцева и Млынский склонились над Ерофеевым. Тот, тяжело дыша, силился улыбнуться:

— Вот... где нашла...

— Немедленно в машину! — приказал полковник. — В госпиталь!

— Подожди, Петрович, — сказал Ерофеев. Он увидел, как из подвала вывели человека в кожаном пальто и хрупкого мальчишку лет тринадцати. Это были Вольф и Йоган Бютцов. Их подвели ближе.

— Ты стрелял по машине? — спросил, преодолевая боль, Ерофеев, и полковник перевел вопрос по-немецки Вольфу. Группенфюрер молчал.

— Я, — сказал тихо Йоган.

— А, змееныш! — Хват стиснул зубы.

— Почему ты стрелял? — спросил Ерофеев, и полковник тотчас же перевел.

— Он сказал мне: стреляй, — ответил Йоган и заплакал.

— Ты... не сам? — спросил эсэсовца Ерофеев, тот отвернулся.

Бондаренко взвел затвор автомата.

— Погоди, — сказал Ерофеев, — Иван Петрович... отпусти пацана... — И затих.

— В машину! Живо! — сказал полковник. Ерофеева подняли и унесли.

— Так что с ними делать, товарищ полковник? — спросил Бондаренко.

— Ты слышал, что сказал Ерофеич?

— Слышал...

— Исполняй.

— Беги... — Бондаренко подтолкнул Йогана. Тот несмело попятился.

— Беги остюда! — прикрикнул Бондаренко... — К матери! Ну!

Йоган повернулся и побежал.

Бойцы смотрели вслед, пока его белобрысая голова не исчезла за яркой весенней зеленью.

— А этого, — сказал полковник, не спуская строгих глаз с Вольфа, — передайте в отдел «Смерш».

Небольшой чистенький городок на юге Германии, почти не тронутый войной. За оградой у старого замка буйно цветет сирень. Улицы городка пустынные, словно вымерли: железные

шторы на витринах магазинов опущены. Только валяющиеся кое-где на тротуарах немецкие каски, коробки противогазов, документы и фотографии напоминают о том, что вчера еще была война.

Особый отряд полковника Млынского построен на площади. На правом фланге развернуто боевое знамя. Руки бойцов сжимают оружие.

Перед строем, за столом, который выволокли откуда-то из замка, прикрыв позолоту красным сукном, стоят генерал — член Военного совета фронта и Николай Васильевич Семиренко.

На столе множество красных коробочек, сложенных пирамидой. Генерал читает, и в тишине далеко разносится его голос:

— Указ Президиума Верховного Совета СССР. За образцовое выполнение специальных заданий в тылу противника и проявленные при этом отвагу и героизм присвоить звание Героя Советского Союза майору Алиеву Гасану Алиевичу...

— Майор Алиев Гасан Алиевич, — отвечает из строя полковник Млынский, — погиб смертью храбрых в боях за Родину.

После секундной тишины генерал продолжает:

— Присвоить звание Героя Советского Союза с вручением ордена Ленина и медали Золотая Звезда полковнику Млынскому Ивану Петровичу.

Млынский четко подходит к столу. Семиренко вручает ему награду, крепко обнимает и целует.

— Служу Советскому Союзу! — чуть задыхаясь от волнения, отвечает Млынский.

Он собирается было отойти от стола, но Семиренко останавливает его, и Млынский становится рядом с ним и генералом, который продолжает читать указ:

— Присвоить звание Героя Советского Союза инженер-майору Шумскому Виктору Ивановичу...

— Инженер-майор Шумский погиб смертью храбрых в боях за Родину, — отвечает из строя Озеров.

— Наградить орденом Ленина: капитана

Бейсембаева Амангельды Бердыевича, старшину Ерофеева Ивана Герасимовича, лейтенанта Иванова Анатолия Алексеевича (посмертно)... подполковника Канина Федора Федоровича, майора Карасева Алексея Николаевича, старшину Полищука Николая Егоровича (посмертно)... подполковника Хвата Виктора Сергеевича. Орденом Красного Знамени: капитана медицинской службы Быстрову Ирину Петровну (посмертно)... гражданина Германии Бютцова Фридриха (посмертно)... гражданина Чехословакии Гонуляка Антона, капитана Озерова Егора Николаевича. Орденом Отечественной войны 1-й степени: майора медицинской службы Инаури Зураба Николаевича, сержанта Косых Виктора Артемьевича, старшину Лукьянова Александра Борисовича, сержанта Мгеладзе Вано Месроповича, гражданку Польши Милевскую Ванду.

Возвращение солдат-победителей...

Эшелон медленно подходит к перрону, до отказа заполненному людьми с букетами весенних цветов.

К переднему вагону быстро подходят Семиренко с депутатским значком и орденскими планками на лацкане штатского пиджака, дед Матвей, Алешка с Мишуткой, Наташа с девочкой на руках, седая мать подполковника Хвата, молодая красивая жена майора Карасева.

Из вагона выходят Млынский со звездой Героя Советского Союза на груди, Канин, Хват, Карасев, Бондаренко, Бейсембаев, Инаури, Катя Ярцева.

Семиренко, крепко обняв и трижды расцеловав Млынского, проговорил:

— Дорогой мой, Иван Петрович! Горячо и сердечно поздравляю тебя и всех товарищей с благополучным возвращением на Родину.

Млынский улыбнулся и воскликнул:

— Мы вернулись! Мы вернулись с победой!..

Парад Победы на Красной площади.

Снова май, и снова весенний разлив садов. В просторном дворе школы-новостройки вы-

строились октябрята с цветами в руках, пионеры, комсомольцы и учителя. У них в гостях Млынский и Семиренко. Слышен звонкий голос мальчишки, выступающего на митинге:

— Второго мая 1945 года войска 1-го Белорусского фронта под командованием Маршала Советского Союза Жукова и 1-го Украинского фронта под командованием Маршала Советского Союза Конева взяли столицу фашистской Германии... А девятого мая была подписана капитуляция... то есть восьмого мая... Девятого — праздник Победы... наши бойцы расписались на стенах поверженного рейхстага. Двадцать миллионов советских людей погибло в Великой Отечественной войне. Такой дорогой ценой был завоеван мир... Фашизм, благодаря героизму и самоотверженности наших славных бойцов и командиров, был разгромлен! И вот уже больше тридцати пяти лет в Европе не было войны... — Мальчик покраснел и спросил: — Правильно, Иван Петрович?

Млынский улыбнулся, ответил:

— Правильно.

Могила Неизвестного солдата у Кремлевской стены. Горит огонь вечной славы. Невесты в белых платьях возлагают на могилу живые цветы.

Панорама великих строек. Гидроэлектростанции, БАМ, новые жилые массивы. Нефтяные вышки, уходящие в море. Ледокол «Арктика», ломая трехметровые льды, движется к Северному полюсу. Цветут сады, хлопок на возделанных картах, колышутся безбрежные поля золотистой пшеницы. В космос взлетают космические корабли.

Фильмография

М. Бочаров, Б. Вампилов, В. Михайлов, А. Тогоноева, Т. Ким, В. Лещев, Г. Корольков, Н. Потапова, Д. Орловский, А. Зимин, Ю. Медведев, Ю. Чернов, С. Харченко.

«По следу властелина», 9 ч.

Авторы сценария И. Акимускин, В. Дербенев, О. Кузнецов, при участии А. Макарова. Режиссер-постановщик В. Дербенев. Оператор-постановщик В. Пищальников. Роли исполняют: Ю. Беляев, В. Самойлов, Л. Зайцева, Г. Ташбаева, М. Аков, М. Кислов, Н. Погодин, Ю. Назаров, М. Мунзук, И. Рыжов, В. Мамаев.

Роли исполняют: В. Приемыхов, Е. Соловей, Митя Савельев, Е. Васильева, А. Демьяненко, Л. Федосеева-Шукшина, З. Гердт.

«Пани Мария», 9 ч.

Авторы сценария С. Поляков, Л. Казаринский. Режиссер-постановщик Н. Трощенко. Оператор-постановщик А. Чечулин. Художник-постановщик Е. Фомина. Композитор Н. Симонян. Звукооператор Г. Эльберт. Роли исполняют: С. Крючкова, Г. Бурков, С. Иванов, И. Осокин, Д. Фирсова, Е. Фетисенко, В. Басов, А. Кожевников, Н. Тимофеев, В. Ольшанский, Г. Сысоев, Ю. Соловьев.

Киностудия «Мосфильм»

«Верой и правдой», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Автор сценария А. Червинский. Режиссер-постановщик А. Смирнов. Оператор-постановщик И. Бек. Роли исполняют: Е. Проклова, А. Калягин, С. Плотников, С. Шакуров, Л. Марков, Е. Леонов, Л. Дуров, Н. Мордюкова, К. Головки.

«Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (по мотивам романа И. А. Гончарова «Обломов»), 15 ч.

Авторы сценария А. Адабашьян, Н. Михалков. Режиссер-постановщик Н. Михалков. Оператор-постановщик П. Лебешев. Художники-постановщики А. Адабашьян, А. Самулекин. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Б. Бобровский. Роли исполняют: О. Табаков, Ю. Богатырев, А. Попов, Е. Соловей, А. Леонтьев, А. Разумовский, О. Козлов, Е. Клещевская, Г. Шостко, Г. Стриженов, Е. Стеблов, Е. Глушенко, Н. Пастухов. Текст от автора читает А. Ромашин.

«Отец и сын» (по роману (Г. Маркова), 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 9 ч.

Авторы сценария А. Иванов, В. Краснополянский, В. Усков. Режиссеры-постановщики В. Краснополянский, В. Усков. Операторы-постановщики П. Емельянов, В. Минаев. Художник-постановщик Н. Маркин. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор В. Шмелькин. Роли исполняют: В. Спиридонов, Алеша Серебряков, А. Смоляков, Н. Бутырцева, В. Мамаев, В. Кукулин, А. Ванин, Б. Новиков, Л. Хитяева, П. Кормунин, С. Мартынов, И. Нечаева, Женя Милованова, И. Лапиков, Лена Краснополянская, В. Гатаев, Н. Брилинг, С. Полежаев, В. Корзун, Л. Харитонов,

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Мой первый друг...», 7 ч.

Автор сценария Г. Оганнисян, при участии А. Хмелика. Режиссер-постановщик Я. Базелян. Оператор-постановщик А. Филатов. Роли исполняют: Егор Грамматиков, Валерий Владинов, Аня Голубева, О. Волкова, С. Нестеров, В. Соколов, А. Дмитриева.

«С любимыми не расставайтесь», 8 ч.

Автор сценария А. Володин. Режиссер-постановщик П. Арсенов. Оператор-постановщик И. Зарафьян. Художник-постановщик Н. Терехов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Л. Вейтков. Роли исполняют: И. Алферова, А. Абдулов, Л. Дребнева, Р. Нифонтова, К. Лучко, Л. Лузина, В. Орлова, Е. Васильева, Е. Воронина, Л. Полехина, М. Стерникова, В. Грушина, Л. Куравлев, Е. Евстигнеев, С. Никоненко, Ю. Назаров, А. Пороховщиков, Г. Маргвелашвили, Г. Епифанцев, В. Носик, Б. Щербаков, М. Будкевич, Л. Мышева, В. Петрова, Ю. Романенко, Н. Смирнов.

Киностудия «Ленфильм»

«Десант на Орингу», 9 ч.

Авторы сценария Г. Балугев, С. Поляков. Режиссер-постановщик М. Ершов. Оператор-постановщик Н. Попков. Роли исполняют: Т. Васильева, Т. Спивак, Т. Толорая, В. Ольшанский, И. Горбачев.

«Жена ушла», 9 ч.

Автор сценария В. Аристов. Режиссер-постановщик Д. Асанова. Оператор-постановщик Ю. Воронцов.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Вавилон XX» (по мотивам романа В. Земляка «Лебединая стая»), 10 ч.

Авторы сценария В. Земляк, И. Миколайчук. Режиссер-постановщик И. Миколайчук. Оператор-постановщик Ю. Гармаш. Роли исполняют: Л. Полищук, И. Миколайчук, Л. Сердюк, И. Гаврилюк, К. Степанков, О. Матешко.

Одесская киностудия

«Особо опасные...» (по мотивам повести Ю. Файбышенко «Розовый куст»), 9 ч.

Авторы сценария Э. Смирнов, С. Мамилов. Режиссер-постановщик С. Мамилов. Оператор-постановщик Г. Карюк. Художник-постановщик А. Токарев. Композитор В. Мартынов. Звукооператор В. Богдановский. Роли исполняют: В. Жиганов, Н. Сектименко, А. Скорякин, В. Вихров, Е. Стежко, Б. Невзоров, Т. Друбич, Л. Дуров, З. Гердт, Е. Ивочкина, Б. Гусаков, Т. Спивак.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Допрос», 9 ч.

Автор сценария Р. Ибрагимбеков. Режиссер-постановщик Р. Оджагов. Оператор-постановщик Р. Камбаров. Художник-постановщик Ф. Багиров. Композитор Э. Сабит Оглы. Звукооператор В. Савин. Роли исполняют: А. Калягин, Г. Мамедов, Ш. Мамедова, Е. Смирнова, Р. Балаев, Е. Лебедев, Т. Мирзоев, Г. Турабов, М. Гусейнов, Ф. Велиев.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Дикая охота короля Стаха» (по мотивам повести В. Короткевича), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Авторы сценария В. Короткевич, В. Рубинчик. Режиссер-постановщик В. Рубинчик. Оператор-постановщик Т. Логинова.
Роли исполняют: Б. Плотников, Е. Димитрова, И. Класс, А. Харитонов, Б. Хмельницкий, А. Филозов, В. Шендрикова.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Земля отцов наших», 9 ч.

Авторы сценария И. Гаручава, П. Хотяновский. Режиссеры-постановщики Г. Лордкипанидзе, Г. Чохонелидзе. Оператор-постановщик А. Майсурадзе.
Роли исполняют: Г. Чохонелидзе, З. Кипшидзе, Г. Мачандзе, М. Арабули, Л. Капанадзе.

Рижская киностудия

«За стеклянной дверью», 10 ч.

Авторы сценария Г. Кановичус, И. Фридбергас. Режиссер-постановщик О. Дункерс. Оператор-постановщик Д. Симанис. Композитор Р. Паулс.
Роли исполняют: М. Калныньш, И. Рудолфа, Г. Цилинский, Л. Дэвица, Э. Павулс, Э. Радзния.

Зарубежные фильмы

«Нокаут», 9 ч.

Производство киностудии «Будапешт» (Венгрия).
Автор сценария Балаж Факан. Режиссер Тамаш Рени. Оператор Янош Жомболаи. Композиторы Геза Берки, Габор Прессер.
Роли исполняют: Дьёрдь Черхалми, Яцинт Юхас, Мари Кишш, Анико Сафар, Ференц Бенце, Ласло Инке, Дьюла Сабо, Эржи Пастор, Хуго Серенчи, Дьёрдь Тарйян.

«Неисправимая фантазерка», 7 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР).
Автор сценария Гудрун Дойбенер. Режиссер Ганс Кратцерт. Оператор

Вольфганг Брауман. Художник Георг Кранц. Композитор Гюнтер Фишер.

Роли исполняют: Ивонне Диссер, Роберт Шуссер, Эв Леппин, Гвидо Бауман, Корина Цим, Кати Шнайдер, Герман Байер, Рольф Хоппе.

«Человек, которого нельзя забыть», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Ким Чхан Джик. Режиссер Тен Ги Мо. Оператор Чо Чхон Сик. Художник Ким Чол Гю. Композитор Пак Мин Хёк.
Роли исполняют: Тен Дже Ен, Чо Гён Сун, Чве Дэ Хен, У Ин Хи.

«Двери настежь», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Братиславе (Чехословакия).
Автор сценария Душан Широкий. Режиссер Йозеф Медведь. Оператор Тибор Биат.
Роли исполняют: Душан Ямрих, Илона Ванькова, Карол Спишак, Иван Выходил, Дана Гомолова, Анна Мальова, Юдита Варгова.

«Лето с ковбоем», 8 ч.

Производство студии «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария Яромира Коларова. Режиссер Иво Новак. Оператор Рудольф Милич.
Роли исполняют: Даниэла Коларжова, Яромир Ганзлик, Олдржих Визнер, Мария Росулкова, Дана Медржицка, Либуше Швормова, Иржи Плескот, Квета Фиалова, Славка Будилова.

«Бесконечные хлопоты», 9 ч.

Производство «Авала-фильм» (Югославия).
Автор сценария Предраг Перишич. Режиссер Деян Каракланч. Оператор Живко Залар.
Роли исполняют: Милена Дравич, Любиша Самарджич, Мича Томич, Предраг Болпачич, Марина Немет, Цвиета Месич, Бата Живоинович, Неда Арнерич.

«Отец-хозяин» (по мотивам одноименного романа Гавино Ледда), 8 ч.

Производство Итальянского радио и телевидения (Италия).
Авторы сценария и режиссеры Паоло и Витторнио Тавиани. Оператор Марио Мазини. Художник Джованни Збарра. Композитор Эджисто Макки.
Роли исполняют: Саверио Маркони, Омеро Антонутти, Марчелла Ми-

кельанджели, Фабрицио Форте, Марино Ченна, Станко Мольнар, Нанни Моретти.

«В собственную защиту», 8 ч.
Производство «Конасине Уно» (Мексика).

Авторы сценария Тони Сберт, Артуро Росенблюэт. Режиссер Тони Сберт. Оператор Леон Санчес.
Роли исполняют: Хорхе Луке, Марио Альмада, Карлос Кардан, Алисия Эсинас.

«Вестсайдская история», 1-я серия — 6 ч., 2-я серия — 8 ч.
Производство «Юпайтед Артистс» (США).

Автор сценария Эрнест Леман. Режиссеры Роберт Уайз, Джером Роббинс. Оператор Даниэл Л. Фэпп. Художник Борис Левен. Композитор Леонард Бернстайн. Хореография Джерома Роббинса.
Роли исполняют: Натали Вуд, Ричард Беймер, Расс Тэмблин, Рита Морено, Джорж Чакирис, Нед Гласс, Саймон Оукленд, Хосе де Вега, Такер Смит, Тони Морденте, Дэвид Уинтерс, Элнот Филд, Берт Майклс, Дэвид Бин, Сузан Оукес.

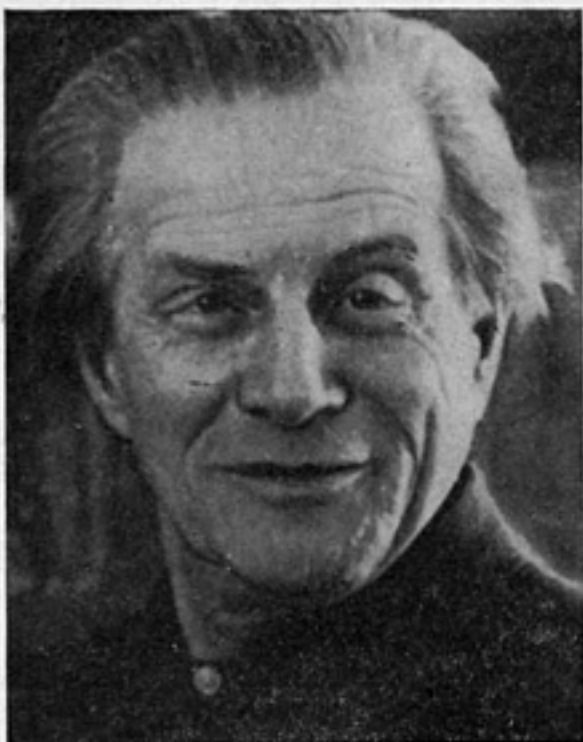
«Дневник отца», 7 ч.

Производство «Латиф продюксьон» (Тунис).
Автор сценария и режиссер Абдель Латиф Бен Аммар. Оператор Лутфи Эль-Айюни.
Роли исполняют: Нур Эд Дин эль-Хаджи, Абд эль-Латиф эль-Хамруни, Аксаф эль-Шариф, Муни Нуреддин, Нуреддин эль-Касбауц, Мохиддин Мурад, Джамиль эль-Джауда, Фадель эль-Джуайби.

«Самый лучший в мире Карлсон» (по мотивам повести Астрид Линдгрен «Малыш и Карлсон, который живет на крыше»), 9 ч.

Производство «Свенск фильм-индустри» (Швеция).
Режиссер Олле Хельбум. Оператор Бертиль Розенгрен.
Роли исполняют: Ларс Седердаль, Матс Викстрём, Катрин Вестерлунд, Стиг Осман Эрикссон, Стаффан Халлерстам, Брит Мария Несхольм.

ПОЗДРАВЛЯЕМ



С 80-летием

Долинского Иосифа Львовича, киноведа, профессора ВГИКа, автора многих исследований по теории и истории кинематографа.

С 75-летием

Гелейна Игоря Владимировича, оператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, принимавшего участие в создании фильмов «Поезд идет на Восток», «Смелые люди», «Русский лес», «Каждый день доктора Калининской» и многих других.

С 75-летием

Лебедева Алексея Алексеевича, кинооператора и кинорежиссера, лауреата Государственных премий СССР, принимавшего участие в создании фильмов «На дне голубой бухты», «Рассказы моря», «Сигнал бедствия», «Горсть земли», «Полвека в дозоре» и многих других.



С 70-летием

Василькова Игоря Афанасьевича, киносценариста и киноведа, заслуженного работника культуры РСФСР, лауреата Ломоносовской премии, автора сценариев научно-популярных фильмов, книг и статей о научно-популярном кино.

С 70-летием

Марьямова Григория Борисовича, заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР, секретаря Союза кинематографистов СССР, киносценариста и кинокритика, автора статей о советском кино.

С 60-летием

Богемского Георгия Дмитриевича, киноведа, автора книг «Витторио Де Сика», «Кино Италии сегодня» и многих статей о зарубежном киноискусстве.

15

32548/ *[signature]*
82

25 *[scribbles]*



Портретная галерея «ИК»

Валентина Теличкина
Анатолий Кузнецов
Инна Макарова
Зинаида Кириенко

Фото В. Бондарева

